
بيل نيفن
هتلر والسينما
سينما
هواية الفوهرر المجهولة
تليجرام : هنا سور الأزبكية
أكبر مكتبة رقمية
ترجمة: هيثم لمع



Author: **Bill Niven**	اسم المؤلف: بيل نيفن
Title: **Hitler and Film: The Führer's Hidden Passion**	عنوان الكتاب: هتلر والسينما: هواية الفوهرر المجهولة
Translated by: **Haytham Lamah**	ترجمة: هيثم لمع
P.C.: **Al–Mada**	الناشر: دار المدى
First Edition: **2020**	الطبعة الأولى: **2020**

Originally published by Yale University Press



للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي أبو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com
+964 (0) 770 2799 999
+964 (0) 770 8080 800
+964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الأول
dar@almada-group.com
+961 706 15017
+961 175 2616
+961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272
+963 11 232 2276
+963 11 232 2275
+963 11 232 2289

بيل نيفن

هتلر والسينما

هواية الفوهرر المجهولة

ترجمة : هيثم لمع




أهم جروبات علي تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية

المحتويات


مكتبة
هنا
سور
الأزبكية

مقدّمة

شكّل اهتمام هتلر بالفنون في كثير من نواحيها موضوعاً للتوثيق الشامل؛ إذ نجد مثلاً الدراسات حول الكتب التي قرأها هتلر[1] وحول اهتمامه بالهندسة المعمارية[2]، وحول شغفه بمؤلّفات فاجنر الأوبرالية[3]. كما قرأنا عن تدخّله في المعارض الفنّية الألمانية الكبيرة بين العامين 1937 و1944[4]. ونعرف أيضاً ذوقه الشخصي في الفنون معرفة وافية[5]. كذلك ظهرت أبحاث متخصّصة في هندسة ديكورات الأماكن التي أقام فيها هتلر[6]. غير أنّه ليس هناك الكثير من المعلومات حول اهتمام هتلر بالأفلام السينمائية. يُمكن مثلاً تكوين فكرة نموذجية عن ذلك الاهتمام عبر دراسة كلاسيكية وضعها فريدريك سبوتس عن موقف هتلر من الفنون بصورة عامّة، يُعلمنا فيها أنّه بينما كان هتلر يستمتع بمشاهدة الأفلام، لم يكن يهتمّ بالسينما كفنّ وأنّه «ترك لجوزف جوبلز

1- تيموتي رايباك، Hitler's Private Library: The Books that Shaped his Life (London, 2010).

2- راجع ألبرت سبير، Inside the Third Reich (London, 2003)، وسيباستيان تيش، Albert Speer: Hitlers Architekten (Cologne, 2016).

3- يواكيم كوهلر، Wagner's Hitler: The Prophet and his Disciple (Cambridge, 2001)؛ بريجيت هامان، Winifred Wagner: A Life at the Heart of Hitler's Bayreuth (London, 2005).

4- إينيس شلنكر، Hitler's Salon: The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944 (Bern, 2007).

5- بريجيت شوارتز، Geniewahn: Hitler und die Kunst (Vienna, 2011).

6- دسبينا ستراتيجاكوس، Hitler at Home (New Haven and London, 2015).

أمر استخدام السينما لأهداف الدعاية السياسية»[1]، نقطة ظهرت بشكل غير مباشر في دراسات عديدة عن السينما في الرايخ الثالث. وقد أفرد الباحثون حيّزاً مهمّاً للدور الحاسم الذي أدّاه «وزير الأفلام والدعاية» جوزف جوبلز[2]، ووزارة الدعاية السياسية بصورة عامّة أكثر في توجيه مسار صناعة الأفلام النازية[3]. في هذا الإطار، غالباً ما يُشار إلى مشاهدة هتلر الأفلام، وتوقّعاته منها، ورقابته عليها[4]. كذلك نُشرت نصوص مهمّة عن صناعة الأفلام الأمريكية وردود فعلها تجاه النازية، وكلّها تُعرّج على اهتمام هتلر بالأفلام[5]. غير أنّ الانطباع الذي يتكوّن لدى المرء من أغلب الكتب المهتمّة بصناعة الأفلام في الرايخ الثالث هو أنّه لا يوجد الكثير كي نتعلّمه عبر التفحّص عن قرب في تدخّل هتلر[6]. أمّا هذا الكتاب فيُظهر بالعكس أنّه يُمكن في الواقع لهذا التمعّن أن يُعلّمنا الكثير.

ولست أقصد أنّ هتلر كان أهمّ من جوبلز فيما يتعلّق بإنتاج الأفلام،

1- فريدريك سبوتس، Hitler and the Power of Aesthetics (London, 2003). Here, p. xiii

2- فيليكس مولر، Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin, 1998).

3- ديفيد وِلش، Propaganda and the German Cinema, 1933–1945 (London and New York, 2001).

4- راجع بشكل خاص، Boguslaw Drewniak, Der Deutsche Film 1938–1945 (Düsseldorf, 1987); Erwin Leiser, 'Deutschland erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reiches (Hamburg, 1968); and Moeller, Der Filmminister.

5- راجع بن أرواند، Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler (Cambridge, The MA and London, 2013); وأيضاً Thomas Doherty, Hollywood and Hitler, 1933–1939 (New York, 2013).

6- باستثناء دراسة فولكر كوب «الأفلام السرّية المفضّلة لدى النخبة النازية»، التي تتناول مشاهدات هتلر للأفلام بجدّية، لكنها لا تقول الكثير عن تأثيره في السينما النازية. راجع فولكر كوب، Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot (Berlin, 2015). راجع أيضاً: Jörg Alt, 'The Dictator as Spectator: Feature Film Screenings before Adolf Hitler, 1933–39', Historical Journal of Film, Radio and Television 35:3 (2015), pp. 420–37.

إنّما يسعني القول إنّ هتلر كان أكثر من مستهلك محايد للأفلام السينمائية، والتي كان يُشاهدها ليلةً بعد ليلة في مقرّ إقامته الجبلي، البرجهوف. وقام هتلر أكثر من مرّة في خلال سنوات الرايخ الثالث، بصورة مباشرة أو غير مباشرة بتشجيع إنتاج الأفلام النازية التي روّجت لرؤاه وبرامجه السياسية. لقد أدرك هتلر قدرة الأفلام على إقناع المشاهدين، وذكر في كتابه «كفاحي» يقول: «في وقت أقلّ بكثير، ودفعةً واحدة برأيي، يفهم المشاهد تصويراً لفكرة ما قد يتطلّب استيعابها مجهوداً متعباً وطويلاً من القراءة»[1]. وأكثر من جوبلز، اعتبر هتلر أنّه من الضروري أن يُعطى مخرجو الأفلام الروائية الفرصة لإخراج أفلام وثائقية، إذ كان من المطلوب تصوير الأحداث الواقعية ليس بالقدر الصحيح من الدعاية السياسية وحسب، بل أيضاً بالتقنيات الجمالية والدرامية التي لدى الأفلام الروائية كي تصل الرسالة السياسية بأكبر وقع ممكن.

كذلك تدخّل هتلر في عدّة مناسبات لمنع بعض الأفلام، أو للسماح بعرضها إذا ما لاح ظلّ الرقابة لمنعها، أو لطلب تغييرات فيها. كانت تدخّلات متقطّعة ولا شكّ، تحصل على العموم عندما كان جوبلز يستشير هتلر في الأفلام المثيرة للجدل، غير أنّ حصولها يعني أنّ القرار النهائي في مجال الأفلام كان لهتلر. وكانت تعود قراراته لمصلحة أفلام معيّنة أو ضدّها إلى مجموعة من الاعتبارات: أيديولوجية، وسياسية، ودبلوماسية، وعسكرية. ويُشير كتابنا هذا إلى تناقض واضح؛ في جلساته الخاصّة، كان هتلر يُشاهد كلّ أنواع الأفلام، من الملاحم التاريخية إلى القصص العادية، وليس الألمانية منها فقط. أمّا في العلن، أقلّه في معظم الأوقات، كان يُريد لصورته أن ترتبط بأفلام تحمل رسائل سياسية جادّة. كانت عروض الأفلام في جلساته الخاصّة تُرضي الناحية الكسولة لديه، ويُغذّي حضوره الأفلام أمام الناس صورة الأيديولوجي الحازم. هناك دليل على

1- أدولف هتلر، Mein Kampf، ترجمة جيمس مورفي (London, 1939), p. 385. وعبر الإنترنت على https://archive.org/details/MeinKampf_483، تاريخ الاطّلاع 2 مايو 2017.

أنّ هتلر كان يُشاهد أفلاماً أخرجها يهود، أو شارك فيها ممثّلون يهود، أو كلا الأمرين، على الأقلّ في مرحلة ما قبل الحرب. وفي أحيان، حرص هتلر على أن يحظى بعض الممثّلين المتزوّجين من يهوديات أو من ذوي خلفية يهودية، ممثّلين كان معجباً بأدائهم، على حمايتهم إلى حدّ ما من تأثيرات المعاداة النازية للسامية، حتّى بينما كان يطلب من جوبلز العمل على إنتاج المزيد من الأفلام المعادية للسامية. وفيما كان هتلر يستمتع في جلساته الخاصّة بمشاهدة الأفلام الأمريكية، مثل فيلم «ذهب مع الريح» (1939)، على الأغلب بعد منع عرض الأفلام الأمريكية في صالات السينما الألمانية، كان يُظهر في التجمّعات العامّة احتقاراً واضحاً للثقافة الأمريكية. كانت الأفلام بالنسبة إلى هتلر ترفيهاً خفيفاً من جهة، ومن جهة ثانية وسيلة لدعم الأيديولوجية النازية.

قلّما تناول هتلر موضوع الأفلام في تصريحاته العامّة. وكانت خطاباته حول مواضيع الثقافة - ولا سيّما في تجمّعات الحزب النازي - تتجنّب غالباً الإشارة الواضحة إلى الإنتاجات الثقافية الفردية، ليستعيض عنها بكلام عمومي ومتعالٍ عن الفنّ، والهندسة المعمارية، والنحت، والموسيقى، والمسرح، إنّما نادراً عن الأفلام. وما ارتباطه بمعارض الفنّ الألماني العظيم، وتلزيمه المشاريع المعمارية، وليس أقلّها مبنى مستشارية الرايخ الجديد، ومشروعه لإعادة بناء برلين بشكل عام (جرمانيا) إلّا تأكيد على اهتمامه الكبير بالفنّ وبهندسة العمارة. مع ذلك فالأغلب أنّه أمضى الوقت ذاته، إن لم يكن أكثر، في مشاهدة الأفلام كما في مراقبة المشاريع العمرانية. وبتكليفه المخرجة ليني ريفنشتال بأفلام تجمّعات الحزب النازي، فقد أحرز نجاحاً أكبر ممّا حقّق في معرض الفنون الألمانية. لقد خاب أمل هتلر في إنتاجات الفنّ النازي لدرجة «لم يعد يتحمّل معها وجود اللوحات حوله»[1]. أمّا أفلام ريفنشتال في الفترة النازية فقد كانت أكثر إرضاءً له. خلال السنوات الأولى من الحرب، كان

1- سبوتس، Hitler and the Power of Aesthetics, p. 178.

هتلر يتابع شخصياً كلّ فيلم إخباري أسبوعي قبل وصوله إلى شاشات السينما. هكذا كان يتأكّد من أنّ الأفلام الإخبارية كانت تعرض ما يريده هو، تُرافقها التعليقات التي كان يعتبرها الأكثر انسجاماً مع آرائه. لكنّه لم يكن يُفكّر في الحاضر وحسب، فقد كان ينتظر من تلك الأفلام الإخبارية أن تغدو توثيقاً أبدياً لانتصار النازية النهائي كما كان يأمل. كان هتلر يرى في تصوير النازية على بكرات الأفلام هديّة للمستقبل. اليوم أصبح الفنّ النازي بمعظمه طيّ النسيان؛ «جرمانيا» بقيت حلماً صعب المنال، ودُمّرت مستشارية الرايخ الجديدة. غير أنّ أفلام ريفشنتال وعدداً من الأفلام الإخبارية النازية الأسبوعية، وغيرها من الأفلام النازية التي يقترن بها اسم هتلر، لا تزال متوفّرة اليوم بشكل واسع على شبكة الإنترنت أو على أقراص مدمجة. ما من شكل آخر من أشكال الفنون النازية يحظى بهذه الأفضلية للانتشار في الوقت الحاضر. لذا فقد حان الوقت للبحث في أهمّية الأفلام بالنسبة إلى هتلر.

يبدأ الفصل الافتتاحي بتناول عادات هتلر في جلساته الخاصّة لمشاهدة الأفلام، والتساؤل إلى أي مدى وصل تأثير الأفلام فيه، ثمّ يدرس الآراء المختلفة حول «فيلمه المفضّل». وهنا يفرض الحذر نفسه، إذ من الصعب الوصول إلى حقيقة أكيدة. وبينما تبدو بعض العناوين المرشّحة لتكون «فيلمه المفضّل» أقرب إلى التصديق من غيرها، ففي النهاية ربّما المسألة ليست في تفضيلات هتلر المفترضة من الأفلام الفردية بقدر ما هي استهلاكه غير المحدود على ما يبدو لأيّ عدد من الأفلام التي كانت توفّرها له وزارة الدعاية. وما يُدهش هو الانتقائية التي ميّزت ذوقه في اختيار الأفلام. هكذا بينما يتناول الفصل الأوّل هتلر كمستهلك للأفلام، يركّز الفصل الثاني على سياسته في اختيار الأفلام، ويدرس الأسباب التي كانت تدفعه إلى حظر أفلام معيّنة، أو معارضة منع أخرى. ويُحلّل القسم الثاني من الفصل حالتين تدخّل خلالهما هتلر تدخّلاً بارزاً: طلبه إنتاج فيلمين وثائقيين حول قطع تناسل ذوي الاحتياجات الخاصّة (بعنوان «ضحايا

الماضي»، 1937)، وحول الحرب الأهلية الإسبانية (بعنوان «في المعركة ضدّ عدوّ العالم»، 1939). لقد اعتنى هتلر بمشروع إعداد هذين الفيلمين النازيين المهمّين كي يروّج لأفكاره الأساسية ونظرته إلى العالم: الحاجة إلى «حماية» الألمان من المعوّقين عقلياً وجسدياً، وإلى مناهضة أطماع البولشفية في العالم. وينتهي الفصل الثاني بمناقشة نوع آخر من التدخّل: التزام هتلر مشاريع إنشائية ضخمة متعلّقة بإنتاج الأفلام. لقد كان مُخطّطاً للرايخ أن يضمّ استديو أفلام وصالة سينما يُمثّلانه فعلاً ويعكسان المكانة الخاصّة التي كان هتلر يوليها للأفلام.

ويلفت الفصلان الثالث والرابع الانتباه إلى مجموعة أفلام أكثر شهرة طلب هتلر إنتاجها، منها الفيلمان اللذان أخرجتهما ليني ريفنشتال عن تجمّعات الحزب النازي، «فوز العقيدة» (1933) و«انتصار الإرادة» (1935)، وفيلمها عن دورة برلين للألعاب الأولمبية، «أولمبيا» (1938)[1]. بعد استلام النازيين السلطة في يناير 1933، وصلت إلى شاشات السينما الألمانية أفلام عديدة تتناول انهزام الشيوعية. لكنّ أفلاماً كهذه سرعان ما تجاوزت الهدف الأساسي من عرضها، مع تمكّن النازيين من السيطرة على ألمانيا وتحوّل الصراع السياسي إلى مسألة من الماضي. أعطى هتلر بنفسه أولى الأولويات لتصوير حدث أراده أن يرمز أكثر من أيّ حدث آخر إلى نهاية عهد الكفاح الوطني. لقد دعت تجمّعات نورمبرج في العامين 1933 و1934 الألمان حرفياً إلى الاحتشاد حول القائد النازي في تشكيلات منتظمة، وأراد هتلر أن تُنقل رسالة التجمّعات عبر شاشات السينما إلى أنحاء البلاد. وكما تدلّ فصول الكتاب التي تحكي عن ريفنشتال، تدبّر هتلر أمر تمويل أفلامها، ضامناً بذلك أن تُنفّذ ما يريد.

1- راجع مثلاً، ستيفن باك، Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl (London, 2007); Lutz Kinkel, Die Scheinwerferin: Leni Riefenstahl und das 'Dritte Reich' (Hamburg and Vienna, 2002); Rainer Rother, Leni Riefenstahl: Die Verführung des Talents (Berlin, 2000); and Jürgen Trimborn, Leni Riefenstahl: A Life (New York, 2008).

قد يظهر فيلم «أولمبيا» كأنّه احتفاء بالروح العالمية للألعاب الأولمبية، لكنّ هتلر لم يطلب من ريفنشتال إخراجه لهذا الهدف، بل أراد هتلر من فكرة الفيلم أن تكون نوعاً من التستّر كي يُساعد على إخفاء طابع النازية الحقيقي، وخططها المرسومة للهيمنة على أوروبا وللحرب العرقية.

استخدم هتلر السينما بطرق عديدة للترويج للنازية. يتعرّض الفصل الخامس لزياراته صالات السينما الألمانية. في أكثر الأحيان، كان يظهر في الصالات التي تعرض أفلاماً يهمّه أن يرتبط اسمه بسياستها أو برسائلها السياسية الخبيثة. كانت تلك الزيارات تمنح طابع الموافقة الرسمية لأفلام معيّنة، وكان يتمّ إخراجها بحيث تنضمّ تلك الأفلام إلى قافلة أفلام الدعاية السياسية النازية. لم تكن السينما بالنسبة إلى هتلر وجوبلز مجرّد وسيلة ترفيه، بل أيضاً مساحة سياسية، فقد تحوّلت صالات السينما إلى قاعات تبثّ خطابات هتلر، فضلاً عن أنّ هتلر كان بطبيعة الحال يظهر في الأشرطة الإخبارية الأسبوعية وفي أفلام وثائقية متنوّعة، بينما غدت الشخصيات التي تشبه هتلر بطريقة أو بأخرى عنصراً أساسياً في الأفلام النازية الطويلة. وفيما يُظهر الفصل الخامس كيف وُظّفت السينما كي تغمر الجماهير بصورة هتلر وصوته، يعرض الفصل السادس الطريقة التي استثمر فيها هتلر الممثّلين، فالممثلون، وخصوصاً الممثّلات، غالباً ما حلّوا ضيوفاً على سهرات هتلر الخاصّة. عندما كان جوبلز يجد الأفلام المعروضة في تلك السهرات ثقيلة بليدة، كان في المقابل يواسي نفسه بجاذبية الحضور: «في منزل الفوهرر، الأفلام كالعادة هراء، لكنّ النساء جميلات!»[1]. غير أنّ حرص هتلر على وجود الممثّلات كان يتجاوز رغبته في أن يُحيط

1- راجع جوزف جوبلز، Die Tagebücher von Joseph Goebbels Online, ed. Elke Fröhlich (Berlin, 2012), عبر الإنترنت على http://www.degruyter.com/view/db/tjgo (hereafter GTB), 9 March 1934.

نفسه بالجميلات[1]. فالاهتمام الذي كان يُغدقه سواء هو أم جوبلز على الممثّلين كان يرمي إلى ضمان ولاءٍ توقّعا منهم أن يُظهروه بطرق عديدة، من الظهور في حفلات الاستقبال الدبلوماسية إلى المشاركة في أفلام الدعاية السياسية. لكن ما من مؤشّرات تدلّ على أنّ هتلر أقام، بخلاف جوبلز، علاقات جنسية مع ممثّلات. هكذا ينتهي الفصل بمناقشة علاقة جوبلز بالممثّلة التشيكية ليدا باروفا. وتؤكّد ردّة فعل هتلر تجاه باروفا، وتجاه افتتان جوبلز بها، الفرق الواضح بينه وبين وزير دعايته السياسية بالنسبة إلى العلاقات الغرامية.

هذا الكتاب عبارة عن قسمين. من الفصل الأول إلى السادس، وباستثناء التعرّض في مكان أو اثنين لمرحلة ما قبل الحرب والحرب، فالتركيز على سنوات السلم في عهد هتلر، أي 1933-1939. وتُركّز الفصول الأربعة الباقية على سنوات الحرب. وثمّة سبب عملي لهذا التقسيم، فوضع الفصول بحسب المواضيع بين 1933 و1945 كان سيُنتج فصولاً غاية في التطويل، وقد أردنا تجنيب القرّاء عناء التفكير الدائم رجوعاً من نهاية الحرب حتّى بداية نشأة الرايخ الثالث. هناك أيضاً لتقسيم الفصول بين فترتَي ما قبل الحرب والحرب سبب متعلّق بالتبويب؛ فقد أصاب الحياة تغيّر جذري مع بداية الحرب العالمية الثانية، وتغيّرت أيضاً في عالم الأفلام - وليس أقلّه بالنسبة إلى هتلر نفسه. كما يظهر في الفصل السابع، فقد قلّل هتلر كثيراً من جلساته الخاصّة لمشاهدة الأفلام، وكفّ عن مشاهدتها في صالات السينما الألمانية منذ اجتاحت القوّات النازية بولندا، لكنّه أبقى نظرته الدقيقة والساهرة على إنتاج الأفلام الوثائقية الألمانية حول الجهود الحربية النازية، مثل فيلم «حملة في بولندا» (1940) وفيلم «الانتصار في الغرب»

1- عن دراسة حول إنشاء النازيين طبقة اجتماعية ألمانية عليا «وبلاطاً إمبريالياً غريباً» من النخب القديمة، وحديثي النعمة، «ممثلين، أرستقراطيين، تكنوقراطيين من الاس اس، ودبلوماسيين»، راجع فابريس دالميدا، High Society in the Third Reich (Cambridge, 2008)، اقتباس من غلاف الكتاب الأخير.

(1941). أمّا الفصل الثامن فيُظهر بدوره أنّه بقي مطّلعاً عن قرب على إنتاج الأفلام المعادية للسامية، وكان أشهرها الفيلم الطويل «اليهودي سوس» (1940)، والفيلم النازي الوثائقي «اليهودي الخالد» (1940). لقد كُتب الكثير عن هذين الفيلمين[1]، لكن دور هتلر في إعدادهما كان أكبر ممّا يُعتقد في العادة. لقد وصلا إلى صالات السينما الألمانية في أواخر العام 1940، بالضبط عندما كان التأسيس النازي للسياسة المعادية للسامية يتّجه نحو الإبادة الجماعية. ويدرس الفصل أثر فيلم «اليهودي سوس» في المشاهدين الألمان وغير الألمان. وقد رافق رواجه برنامج هتلر للإبادة في كلّ من مراحله.

إذاً بعد 1 سبتمبر 1939، ارتبط انشغال هتلر بالأفلام بطريقة أو بأخرى بالحرب النازية، كما تدلّ مشاهدته المنتظمة للشريط الإخباري الأسبوعي الفوكنشاو، وهي محور الفصل التاسع. أخذ هتلر على عاتقه، بصفته القائد الأعلى للقوّات المسلّحة، أن يهتمّ شخصياً بما يغطّيه الفيلم الإخباري من المجريات[2]. بعد الخسارة في ستالينجراد في فبراير 1943، ومع تزايد صعوبة نقل صور عن النجاح العسكري الألماني، انحسر اهتمام هتلر تدريجياً بالأفلام الإخبارية[3]. وإذ كان وضعه الصحّي يتدهور، تناقصت رغبته في الظهور في تلك الأفلام. لسنوات بقيت صور هتلر جزءاً أساسياً من الأفلام الوثائقية والإخبارية

1- راجع مثلاً، دوروثي هولشتاين، Antisemitische Filmpropaganda: Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm (Berlin, 1971)؛ سوزان تيجيل، Jew Süss: Life, Legend, Fiction, Film (London, 2011); and Stig Hornshøj-Møller, 'Der ewige Jude': Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms (Göttingen, 1995).

2- حول مناقشة عن تصوير وسائل الإعلام البريطانية والألمانية للحرب، راجع يان جاردن، Battling with the Truth: The Contrast in the Media Reporting of World War II (Stroud, 2015).

3- عن تناول ستالينجراد في وسائل الإعلام النازية، راجع ديفيد ولش، The Third Reich: Politics and Propaganda (London and New York, 2006)، خصوصاً: pp. 136–39.

النازية، ما ثبّت الانطباع بالحاجة الماسّة إلى وجوده. وكان يتمّ التركيز مراراً وتكراراً على التزامه الدفاع عن الرايخ تجاه حشد من الأعداء، وبالتالي كانت صورة النازية كدفاع عن النفس رسالة شجّع هتلر عليها في الأفلام التي كان يظهر فيها. هكذا كان من تأثير انسحاب هتلر من الأشرطة الإخبارية منذ 1943 أنّه جعل بعض روّاد السينما الألمان يشعرون بالضياع وبأنّه تمّ التخلّي عنهم.

ويعود الفصل الأخير إلى موضوع الممثّلين. مع إدراك هتلر أهمّية الأفلام كوسيلة للترفيه وللدعاية السياسية على السواء في ظلّ حرب قاسية، حرص على إعفاء الكثيرين من الممثّلين الألمان البارزين من الخدمة العسكرية، وفي المقابل عبّروا هم عن امتنانهم للمزايا التي نالوها بمساهمتهم في دعم حرب هتلر. هذا الكتاب ليس عن إنتاج الأفلام النازية، فهناك العديد من الدراسات التي تناولت هذا الموضوع أو نواحي أساسية منه[1]. إلاّ أنّ النصف الثاني من الفصل، تماماً كالقسم الختامي في الفصل الخامس، يتناول عن كثب أهمّية أبرز أفلام الدعاية السياسية النازية كي يُظهر كيف عكست مدى تأثير أيديولوجية هتلر، ومدى المرونة التي اتّسمت بها، وقابليتها للتكيّف مع الوضع الذي

1- راجع مثلاً، وولفجانج بيكر، Film und Herrschaft: Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda (Uelzen, 1973)؛ جانا ف. برانز، Nazi Cinema's New Women (Cambridge and New York, 2009); Drewniak, Der Deutsche Film 1938 1945؛ سابين هاياك، Popular Cinema of the Third Reich (Austin, 2003)؛ ديفيد ستيوارت هل، Film in the Third Reich (Berkeley and Los Angeles, 1969)؛ كلاوس كرياماير، Die UFA-Story: Geschichte eines Filmkonzerns (Munich, 1992)؛ ماري إليزابيث أوبرايان، Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich (Rochester, 2004)؛ جيرهارد شتاهر، Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum (Berlin, 2001)؛ رويل فاندي ونكل وديفيد ولش، eds. Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema (Basingstoke, 2011)؛ ديفيد ولش، Propaganda and the German Cinema؛ جوزف وولف، Theater und Film im Dritten Reich: Eine Dokumentation (Frankfurt, Berlin and Vienna, 1983).

كانت تُنشر فيه. حتّى نهاية الحرب، فعل جوبلز كلّ ما في استطاعته للحفاظ على استمرارية إنتاج الأفلام، على الرغم من نتائج قصف الحلفاء. في 30 يناير 1945، تزامن خطاب هتلر النهائي الذي وجّهه إلى الأمّة عبر الراديو ودعا فيه إلى مقاومة لا هوادة فيها ضدّ العدوّ، مع العروض الأولى لآخر نجاحات السينما النازية: «كولبرج»، عن الألمان الذين قاوموا الفرنسيين في فترة حروب نابوليون. إذاً حتّى اللحظة الأخيرة تقريباً، بقيت سياسات هتلر والأفلام النازية تعمل جنباً إلى جنب.

-1-

أفلام في البرجهوف

سينما هتلر المنزلية

بين عام 1933 وشهر سبتمبر من العام 1939، استغرقت مشاهدة الأفلام حيّزاً لا يُستهان به من وقت هتلر. كان يُشاهد الأفلام في مستشارية الرايخ في برلين، ولكن أكثر الأحيان في منزله الخاصّ، البرجهوف، مقرّ إقامته في بافاريا. هناك أيضاً أدلّة واضحة على أنّه كان ينوي أن يطلب من شركة تليفنكن أن تُركّب في سيّارته وحدة عرض للأفلام[1]. وقد وصفه حارسه الشخصي وساعي بريده روخوس ميش بأنّه كان «مدمن أفلام»[2]. كان يُشاهد أفلام المغامرات، والجرائم المشوّقة، والدراما، والملاحم التاريخية، والعروض الموسيقية، والسينما الترفيهية، والكوميديا، والأفلام الرومانسية، وأفلام الغرب الأمريكي، وأفلام الكرتون، أي أنّه كان يُشاهد أيّ شيء. وإن كان بعض أفلامه المفضّلة يبدو خياراً منطقياً بالإمكان توقّعه، فإنّ بعضها الآخر قد يُفاجئنا. عبر مشاهدة الأفلام في جلساته الخاصّة، كان هتلر من ناحية يستسلم لطبيعة فيه مسترخية كسولة، ولكن أيضاً يُنمّي ذائقته للسينما العالمية. طبعاً كانت ردود فعله الأيديولوجية تُحدّد أحياناً خياراته، لكنّه

1- BAB, R43 II/390: Meerwald to Brückner، 1 سبتمبر 1937.

2- روخوس ميش، Der Letzte Zeuge: Ich war Hitlers Telefonist, Kurier und Leibwächter (Munich; 2009), p. 109.

غالباً ما كان يسمح لنفسه بتقدير الأفلام كأفلام، وهذا هو هتلر الذي لم يكن الجمهور الألماني العريض يعرفه.

شهادات

ممّا يدلّ على اهتمام هتلر بمشاهدة الأفلام شهادات أشخاص عملوا لديه أو عرفوه. وقد كتب مثلاً يوليوس شاوب، معاون هتلر والقائم بمجمل أعماله، واصفاً روتين هتلر اليومي الثابت بشكل عامّ، والذي تلعب الأفلام فيه دوراً أساسياً. فهو يقول إنّ هتلر كان ينام طوال فترة الصّباح، ويستيقظ كي يستقبل ضيوفه على الغداء. وبعد انتهاء الغداء، كان الجميع يسيرون إلى صالون الشاي الكلاينس تي هاوس، الواقع في الجهة الجنوبية من البرجهوف. أثناء تلك النزهة، كان هتلر يُقدّم نفسه للجمهور وهو واقف تحت شجرة زُرعت لتلك الغاية على الطريق المتّجهة إلى البرجهوف (لم يكن يتحمّل الشمس). كان يُصافح الأيدي ويقف أمام كاميرات المصوّرين. وفي صالون الشاي، بعد المرطّبات، كان يأخذ قيلولة بين الخامسة والسادسة مساءً، يعود بعدها إلى البرجهوف لتناول العشاء. كلّ يوم حتّى عشيّة الحرب، بحسب ما يقول شاوب، كانت الأفلام تُعرض بعد العشاء، وهتلر يُشاهد كلّ واحد فيها»[1]. ذات يوم أسرّ شاوب للمخرج السينمائي فايت هارلان بألّا يتصوّر حياة شاوب مليئة بالمرح، وقال: «الليلة الماضية، اضطُررتُ إلى مشاهدة ثلاثة أفلام، نعم ثلاثة!، وفيلم رابع هذا الصباح. وكلّ هذا على معدة فارغة. لدى الفوهرر قدرة وأناة استثنائيتان لكلّ ما يتعلّق بالأفلام. لكن لسوء الحظّ أنا لا تهمّني الأفلام، ولا حتّى من بعيد. صدّقني، أنا أعيش في قفص من ذهب، ولن أنعم أبداً بالحرّية»[2]. كان على شاوب أيضاً أن يتحمّل

1- يوليوس شاوب، In Hitlers Schatten: Erinnerungen und Aufzeichnungen des persönlichen Adjutanten und Vertrauten 1925–1945 (Stegen-Ammersee, 2010) ، pp : 129-33.

2- فايت هارلان، Im Schatten meiner Filme (Gütersloh, 1966) ، p. 57.

شغف هتلر بالمؤلّف الموسيقي فاجنر. كريستا شرودر، وكانت سكرتيرة شخصية لدى هتلر، تروي أنّ كلّ الأشخاص المحيطين به استسلموا للنوم خلال أحد عروض «تريستان وإيزولد». وعندما بدأ مصوّر هتلر، هينريك هوفمان، بالانحدار بجسمه صوب حاجز مقدّمة المسرح، اضطُرّ هتلر إلى إيقاظ شاوب كي يوقظ هوفمان بدوره، بينما واصل المعاون أوّل بروكنر غطيطه في الخلف[1].

إرنست هانفشتينجل، المؤتمن على أسرار هتلر قبل أن يستبعده من دائرة المقرّبين، ذكر في ما بعد أنّ أكثر ما كان هتلر يُحبّ لتمضية أمسياته هو مشاهدة الأفلام[2]. كذلك أشار خادما هتلر، هينز لينجه وكارل فيلهلم كراوزه في مذكّراتهما[3] إلى عادة هتلر في مشاهدة الأفلام لساعات طويلة، تماماً مثلما كتب مدير البرجهوف هربرت دورينغ في مذكّراته[4]. لم يكن شاوب الوحيد الذي عانى من ذلك الهوس لدى هتلر، هينريك هوفمان أيضاً شكا من أنّ هتلر، كما مع مقطوعاته الموسيقية المفضّلة، «كان يستمتع بأن يُعيد ويُعيد عرض تلك [الأفلام] التي أعجبته. وخلال وجودي معه، لم يكن لديّ خيار آخر غير مشاهدتها أيضاً»[5]. فريتز فيدمان، معاون هتلر الشخصي حتّى عام 1939، كان يتفهّم حاجة هتلر إلى الترفيه، لكنّه تساءل فيما بعد في مذكّراته لِمَ كان من الضروري أن يكون ذلك الترفيه في صورة أفلام؟ «في السنة 365 يوماً، ولم يكن هناك أيّام كثيرة لم تكن تعرض فيها الأفلام»[6]. كان الجوّ في سهرات هتلر الخاصّة

1- كريستا شرودر، Er war mein Chef (Munich, 2002), p. 190.

2- إرنست هانفشتينجل، Zwischen Weißem und Braunem Haus (Munich, 1970), p. 314.

3- راجع هينز لينجه، Bis zum Untergang: Als Chef des Persoönlichen Dienstes bei Hitler، تنقيح فرنر مازر (Munich, 1980), p. 92؛ وكارل فيلهلم كراوزه، Im Schatten der Macht: Kammerdiener bei Hitler (Bochum, 2011), pp. 19-20.

4- راجع هربرت دوهرينج، Hitlers Hausverwalter (Bochum, 2013), p. 40.

5- هينريك هوفمان، Hitler Wasmy Friend: TheMemoirs of Hitler's Photographer (London, 2011), p. 191.

6- فريتز فيدمان، Der Mann, der Feldherr werden wollte (Wuppertal, 1964), p. 76.

بالأفلام مريحاً، وذكر الخادم هينز لينجه إنّه بخلاف صالات السينما العامّة، لم يكن الصمت المطبق يخيّم في أثناء العروض: كان الحاضرون يُعلّقون بصوت مسموع، وكانت هناك ضحكات كثيرة أغلب الأحيان[1]. ووفقاً لألبرت سبير، كان هتلر عادةً يجلس إلى جانب إيفا براون، وغيرها من المدعوّات، ويتجاذب معهنّ أطراف الحديث همساً. أحياناً، كان يتأمّل مليّاً في نيران مدخنة الصالة الكبرى في البرجهوف، حيث كانت الأفلام تُعرض. وفقط في لحظاتٍ كتلك، كان الجميع يصمتون كي لا يُزعجوا «أفكاره العميقة»[2]. وعلى عكس ستالين، الذي كان يحبّ إصدار التعليمات المتعلّقة بصناعة الأفلام والأيديولوجيا السوفياتية بشكل عامّ عند مشاهدة الأفلام، كان هتلر، على الأقلّ خلال تلك العروض التي ذكرناها، يُحجم عن مداخلات من هذا النوع[3]. وينقل سبير أيضاً إنّ جلسات المشاهدة كانت تستمرّ عادةً ثلاث أو أربع ساعات، يتمّ خلالها عرض فيلمين على الأقلّ وفي مناسبات عديدة. وبينما كان يخرج المشاهدون من هذه الجلسات بشعور من الخدر والتصلّب، كان هتلر، على ما يذكر سبير، يبدو منتعشاً، راغباً في مناقشة أداء الممثّلين (أو بالأحرى الممثّلات، بينما كانت إيفا براون تعلّق على الممثّلين) قبل الانتقال إلى التحدّث في شؤون أخرى[4].

كان ستالين يُشاهد الأفلام مع أفراد من دائرته المقرّبة في سينما الكرملين. بينما كان هتلر يُفضّل أجواء منزله الخاصّ أو مستشارية الرايخ. كانت شاشة السينما في البرجهوف مخفيّة وراء ستائر جوبلين منسوجة كالسجّاد في إحدى جهتَي الصالة الكبرى، بينما كانت وحدة العرض مخفيّة خلف سجّادة أخرى من الناحية المقابلة تماماً. كانت الصالة

1- لينجه، Bis zum Untergang, p. 92.

2- ألبرت سبير، Erinnerungen (Berlin, 1995), p. 104.

3- راجع أوليج ف. كليفنيوك، Stalin: New Biography of a Dictator (New Haven, 2015), pp. 2-3.

4- سبير، Erinnerungen, p. 104.

معروفة بنافذتها البانورامية الواسعة، التي كان بالإمكان إغلاقها، والتي «كانت معدّة كإطلالة على المناظر الطبيعية الخلّابة المحيطة بالمكان»[1]. وفي المقابل، كان يُمكن رفع السجّاد المعلّق لإفساح المجال أمام عالم الخيال والخدع لدخول منزل هتلر[2]. بعد ذلك، يُعاد السجّاد إلى وضعيته الأساسية، وتستعيد الصالة الكبرى وظيفتها كمكان للاستقبال والاجتماع. كانت تلك الصالة المزدوجة الأدوار تعكس وجهين اثنين لحياة هتلر، وجهين يتناوبان في مكان واحد، ولو أنّهما كانا يبقيان منفصلين. وعلى الرغم من أنّ عروض الأفلام كانت على العموم مناسبة اجتماعية، كان هتلر يُشاهد أحياناً الأفلام وحده، أو مع معاونيه وخدمه. يقول كارل فيلهلم كراوزه إنّه عندما يكون هتلر سيّئ المزاج، كان يطلب عرض فيلم مسلٍّ، مثل فيلم جوستاف أوسيكي من عام 1937 عن مسرحية هينريك فون كلايست الشهيرة «الإبريق المكسور»[3]. إلاّ أنّه في أغلب الأحيان، كانت عروض الأفلام جزءاً من أمسيات البرجهوف الاجتماعية وسهرات ما بعد العشاء. ويُقال إنّ هتلر كان يُرفّه عن نفسه، وعن ضيوفه، بفيلم أو اثنين من اختياره. في لحظة ما خلال العشاء، كان كراوزه يُقدّم لهتلر قائمة من «أربعة إلى ستّة أفلام من ألمانيا ومن الخارج». كانت تلك القائمة تتألّف غالباً من أفلام مستلَمة حديثاً من وزارة الدعاية السياسية (البروباجندا)، وعندئذٍ يقوم هتلر باختياره[4]. إذا لم يُعجبه أحد الأفلام، يوقف عرضه، ويطلب فيلماً آخر (على ما يبدو من دون أن يأخذ بعين الاعتبار رأي ضيوفه). وكان بين الضيوف هناك قادة نازيون وزوجاتهم، وكذلك ممثّلون وممثّلات. كان أفراد طاقم العمل في البرجهوف

1- لوتز كوبنيك، Framing Attention: Windows on Modern German Culture (Baltimore, 2007), p. 196.

2- كانت آلة عرض الأفلام في مستشارية الرايخ مخبّأة وراء لوحة زيتية، والشاشة وراء لوحة مائية في الجهة المقابلة من الصالة.

3- كراوزه، Im Schatten der Macht, p. 18.

4- كراوزه، Im Schatten der Macht, p. 19.

مدعوّين أيضاً إلى مشاهدة الأفلام. ويقول كراوزه إنّ هتلر كان بالفعل يرغب صراحةً في حضورهم، في البرجهوف كما في برلين[1]. كان هتلر يؤمن بشكل واضح بأثر السينما الإيجابي والمفيد لدى الذين يعملون معه. وتتذكّر تيريز لينكه، طاهية هتلر، أنّ صالة سينما أُنشئت من الخشب، للعمّال الكثيرين الذين توظّفوا في البرجهوف، تُنظّم فيها عروض مجّانية ثلاث مرّات في الأسبوع[2]. آنا بليم، التي عملت خادمةً في البرجهوف، تتذكّر أيضاً أنّه كانت توجد صالة سينما للجنود الذين كان مقرّ خدمتهم في البرجهوف. وكانت العروض تُنظَّم هناك من قبل المنظّمة النازية للترفيه «القوّة عبر الفرح»[3].

غالباً ما يذكر جوبلز في يوميّاته جلساته مع هتلر لمشاهدة الأفلام ويُعلّق عليها، خصوصاً في سنوات ما بعد وصول النازية إلى السلطة. كانا في أكثر الأحيان يُشاهدان أفلاماً ألمانية معاصرة، ولكن كذلك أفلاماً أمريكية. مثلاً في شهر مارس 1934، شاهدا فيلم «الموكب» للمخرج فرانك لويد (الولايات المتّحدة، 1933)، وهو ملحمة تاريخية كبيرة تمتدّ على الفترة 1899–1933 وتتناول أحداثاً مثل حرب البوير وغرق التيتانيك. ويبدو أنّ هتلر وجوبلز استمتعا به، إذ عادا وشاهداه في مايو 1934[4]. وفي أبريل 1934، شاهدا فيلم «جبرائيل فوق البيت الأبيض» (1933) من إخراج غريغوري لا كافا. يتوقّع المرء أن يُعجب هتلر بفيلم عن حلّ الكونجرس وإقامة دكتاتورية ظاهرية في الولايات المتّحدة. ويقول متخصّص في الأفلام إنّ «جبرائيل فوق البيت الإبيض» كان أوّل الأفلام الكبيرة عن الفاشية[5]. لكنّ جوبلز ينقل أنّ هتلر لم يعرف تماماً كيف يحكم عليه؛

1- كراوزه، Im Schatten der Macht, p. 66.

2- IfZ, ZS-3135-1: مذكّرات تيريز لينكه.

3- آنا بلايم وكورت كوخ، Bei Hitler: Zimmermädchen Annas Erinnerungen (Munich, 2005), p. 77.

4- راجع GTB، 2 مارس 1934 و26 مايو 1934.

5- راجع بن أرواند، The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler (Cambridge, MA and London, 2013), p. 106.

فقد وجده مبالغاً في «النظرية» و«الحداثة»، وربّما تكون هذه إشارة إلى أنّ هتلر كان يعتقد أنّ أقوى الأفلام السينمائية تأثيراً هي تلك التي تعتمد على الصورة أكثر من اعتمادها على الصوت[1]. ونجد أدلّة أكثر على مشاهدة هتلر للأفلام، في المراسلات بين معاوني هتلر ووزارة الدعاية السياسية بخصوص إرسال الأفلام وإعادتها. وقد جرت تلك المراسلات، أقلّه وفقاً لسجلّات موجودة في محفوظات برلين الاتّحادية، بين يناير 1936 ويوليو 1939. كانت أكثر الأفلام المرسلة من الوزارة أفلاماً توفّرت حديثاً، في ألمانيا كما في الخارج: كان هتلر يُلاحق أخبار الأفلام الجديدة أو التي على وشك الوصول. وكان في بعض الأحيان يُحدّد في طلباته أفلاماً معيّنة، منها فيلم كارل لاماك «كلب آل باسكرفيل» (1937) الذي أراده هتلر موجوداً بصورة دائمة في البرجهوف[2]. كان يُعرف عن هتلر نبذه الأفكار الباطنية والمبهمة من صفوف الاشتراكية، لكن هذا لم يمنعه من الإعجاب بفيلم «كلب آل باسكرفيل» أو الفيلم الذي أخرجه هانس ديبي سنة 1934، «راكب الحصان الأبيض» وهو فيلم آخر من محفوظات البرجهوف. من الواضح أنّ الطابع فوق الطبيعي والسوداوي في كلا الفيلمين كان العامل الذي جذب هتلر إليهما.

أفلام أعجبت هتلر وأخرى لم تُعجبه

إلى جانب الإشارات العرضية التي نجدها في يوميات جوبلز عن آراء هتلر في الأفلام، فإنّ المصدر الوحيد الواضح الذي يُمكن الرجوع إليه هو الملاحظات التي دوّنها معاونو هتلر خلال العامين 1938 و1939[3]،

1- راجع GTB، 18 أبريل 1934. لتقارير جوبلز عن مشاهدات أفلام أخرى في مساكن مختلفة لهتلر، راجع، بالنسبة إلى العام 1934 مثلاً: GTB، 8 فبراير، 24 فبراير، 8 مارس، 9 أبريل، 11 أبريل، 16 أبريل، 4 مايو، 15 مايو، 17 مايو، 19 مايو، 7 يونيو، 27 يونيو، 11 يوليو، 18 يوليو، 29 أغسطس، 13 سبتمبر، و15 سبتمبر.

2- راجع BAB, NS10/49:Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) to Adjutantur des Führers، 27 يونيو 1939.

3- لمناقشة حول الأسباب، راجع الفصل الثاني.

والتي وجّهوها إلى وزارة الدعاية السياسية بعباراته المقتضبة، بأقلّ ما يمكن من المقاطع الصوتية، أي في أغلب الأحيان بكلمة واحدة مثل «جيّد» أو «رديء»، أو ما شابه. في أبريل 1939 مثلاً، أعلم ضابط التجهيزات العسكرية لودفيج باهلز الوزارة أنّ هتلر وجد الفيلم اللطيف الذي أخرجه جوزف فون باكي في السنة نفسها، «نجوم المنوّعات»، جيّداً، وفيلم فيت هارلان «القلب الخالد» (1939) عن المخترع المفترض للساعة بيتر هنلاين، جيّداً جدّاً. في المقابل، اعتُبر أنّ فيلم بيتر بول براور الكوميدي «سأعود بعد دقيقة» (1939) «ليس جيّداً بما يكفي». وصبّ هتلر نقده اللاذع واللافت على كوميديا بول مارتن الرومانسية «سيّدات وراء العجلة» (1939) بطولة ليليان هارفي وويلي فريتش. لقد اعتبره «سيّئاً جدّاً، منفراً». كذلك هو لم يُحبّ «طرزان» وقال إنّه «رديء»، لكن لم يكن واضحاً ما إذا كان يقصد الفيلم الأصلي من إنتاج 1932 أو فيلماً آخر أحدث عهداً. ينقل باهلز كذلك أنّ هتلر قطع مشاهدة فيلم «محتالو الازدهار» الذي أخرجه فريتز كامبر سنة 1934 لأنّه كان «رديئاً»[1]. وفي مقاطع معيّنة من تقارير معاوني هتلر، نجدهم يذكرون أنّه ببساطة «غادر الصالة». من الطبيعي أن تُخيّب هذه الملاحظات المختصرة أمل المختصّين بالسينما، فليس من الواضح ماذا يعني التصنيف «سيّئ» بالتحديد مقابل «سيّئ جدّاً» في رأي هتلر. في بعض الأحيان، قدّم معاونو هتلر أسباباً لإعجابه أو عدم إعجابه بفيلم ما. غير أنّ تلك الأسباب كانت تُدوّن باختصار مشابه لتقييمات هتلر نفسها، ومع ذلك فهي إن قالت تقول شيئاً واحداً: لم يكن هتلر يحكم على الأفلام دائماً أو فقط على أساس محتواها. في 19 يوليو 1938 وبعد قضاء جزء من يومه مع يونيتي متفورد، الإنجليزية المعجبة به، شاهد هتلر فيلم هربرت سيلبن «أحبّك» (1938)، وهو كوميديا من بطولة فيكتور دي كوفا ولويز أولريخ تروي قصّة قاتل سيّدات تتفوّق عليه المرأة التي أراد إغواءها. قد يميل المرء إلى الاعتقاد أنّ خيار هتلر ذلك المساء

1- راجع، NS10/49: Bahls to RMVP، 24 أبريل 1939.

دليل على اهتمام عاطفي من قِبله بمتفورد، لكن كلّ ما نعرفه يقيناً هو أنّ فيلم «أحبّك» كان يُعجب هتلر لأنّ «التمثيل فيه جيّد»[1]. وقد أتت هذه الشهادة على لسانه أكثر من مرّة. مثلاً أخبر باهلز في 13 يونيو 1939 وزارة الدعاية السياسية أنّ هتلر رأى أنّ التمثيل في ثلاثة أفلام كان «جيّداً»: «انعطافات نحو السعادة» للمخرج فريتز بيتر بوخ (1939) وهو كوميديا خفيفة عن زوج يهوى المغازلة، «هللو جانين» للمخرج كارل بوز (1939) الاستعراضي (موسيقى مع عروض راقصة) مع ماريكا روك، والفيلم الأكثر جدّية «نيران على الحدود» (1939) عن التهريب، للمخرج ألويس ليبل[2]. وأحياناً كان هتلر يميّز مستوى التمثيل عن مستوى الفيلم، كما الحال في الفيلم الموسيقي الألماني-الإسباني الذي أُنتج عام 1938 «ليالٍ في الأندلس» من إخراج هربرت ميش وبطولة الممثّلة الأرجنتينية إمبيريو أرخنتينا التي أثنى على أدائها، في حين وسم الفيلم بأنّه «رديء»[3]. وكان هتلر، المعجب بإمبيريو أرخنتينا، قد طلب من وزارة الدعاية في أبريل 1937 أن «يكسبوها» للسينما الألمانية[4]. ولكن ظهر أنّها مكسب مكلف عندما وصلت من هافانا ومعها سائق وسيّارة، وطلبت أجراً باهظاً[5]. وسرعان ما سعى صنّاع السينما الألمان للتخلّص من التعاون معها[6]. كذلك كان هتلر من المعجبين بزوجة الملاكم ماكس شميلينج الممثّلة آني أوندرا. وقد عبّر عن أسفه لكون فيلم هانس ديبي «أغبياء على الثلج»

1- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 19 يوليو 1938. كان جوبلز أقل إعجاباً بفيلم «أحبّك»: «يمكن أن يدفعك إلى التقيّؤ» (GTB، 14 يوليو 1938).

2- BAB, NS10/49: Bahls to Leichtenstern، 13 يونيو 1939.

3- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 22 يونيو 1938.

4- BAB, R43 II/390: Ernst Seeger to Privatkanzlei des Führers، 19 أبريل 1937.

5- راجع ما ورد في BAB, R109 I/1368.

6- كان هتلر كذلك معجباً بتمثيل مارلين ديتريش، إلى جانب وصفه لها «بالضبعة» لأنّها غادرت ألمانيا. وقد حاول جوبلز في العام 1936، وبدعم من هتلر، أن يخدعها كي تعود ولكن بلا جدوى. راجع جويدو كنوب، Hitlers Frauen und Marlene (Munich, 2001), pp. 374–76.

(1938) «دون المستوى» ولم يستثمر بما يكفي مهارات أوندرا[1]. كان هتلر يُقدّر التمثيل الجيّد وقدرات المخرج على إظهار مواهب الممثّلين، إذ لا ننسى أنّه تابع دروساً في التمثيل، وبشكل خاصّ في التدرّب على استخدام الصوت عام 1932 مع المغنّي بول ديفرينت[2]. كذلك علّمه ديفرينت أهمّية الحركات والإيقاع والفصاحة.

هكذا كانت ردّة فعل هتلر تجاه الأفلام غالباً نتيجة اهتمامه بالفعالية والأداء. وبالفعل عندما انتقد فيلم هانس شتاتينهوف «رقص على البركان»، لم يكن السبب أنّ الفيلم بدا محرّضاً على الثورة (وإن كانت القصّة تدور في فرنسا القرن التاسع عشر)، بل لأنّه لم يعجب بالإخراج، ولا بتمثيل غوستاف غروندجان[3]. لا يسعنا الافتراض دائماً أنّ عدم إعجاب هتلر بفيلم ما يعود إلى رفضه الأفكار الواردة فيه، أو قصّته، أو مكان أحداثه، إذ ربّما كان هناك دور لعوامل أخرى. في 15 سبتمبر 1938، توجّه رئيس الوزراء البريطاني نيفيل تشامبرلين إلى ألمانيا للقاء هتلر ومناقشة أزمة سودتنلاند. بعد المفاوضات في البرجهوف التي بدا هتلر خلالها كأنّه سيسحب نيّته حلّ مشكلة سودتن ولو بالعنف إذا اقتضى الأمر[4]، اختار هتلر أن يستمتع بمشاهدة «المتدرّبات الأربع» (1938). كان من إخراج كارل فروهليش، أحد المُخرجين المفضّلين لدى هتلر، وبطولة الشابّة الموهوبة إنجريد برجمان. غير أنّ هتلر لم يعجبه الفيلم[5]. يُحتمل أنّه لم يكن في أفضل مزاج له، بعد محادثاته مع تشامبرلين. وربّما لم يعجبه لأنّه يتناول محاولة أربع نساء أن يثبتن أنّ وظيفتهنّ في الحياة تتجاوز كونهنّ مجرّد ربّات منزل، لكن في النهاية ينتهي بهنّ الأمر إلى الارتباط. في 16 سبتمبر، واصل هتلر مناقشة وضع سودتنلاند، هذه المرّة

1- BAB, NS10/45: Bahls to Leichtenstern، 16 أغسطس 1938.

2- راجع فرنر مازر، ed., Mein Schüler Hitler: Das Tagebuch seines Lehrers Paul Devrient (Pfaffenhofen, 1975.

3- BAB, NS10/44: Wünsche to Leichtenstern، 21 نوفمبر 1938.

4- راجع ما ذكره بول شميدت، الذي كان حاضراً في الاجتماع للترجمة الفورية: Statist auf diplomatischer Bühne 1923–45 (Bonn, 1949), pp. 396–97.

5- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 15 سبتمبر 1938.

مع كونراد هنلاين، زعيم حزب سودتن الألماني، ووزير الخارجية الألماني ريبنتروب. في المساء، جلس لمشاهدة فيلم روبرت شتيملي «خيط الحرير» (1938) وهو فيلم ألماني عن سجين حرب يعود إلى ألمانيا من الأسر في اليابان بعد الحرب العالمية الأولى ويستثمر في إنتاج الحرير الاصطناعي. يتوقّع المرء أن يجذب هذا الموضوع هتلر الذي وجّه القوميين الاشتراكيين نحو برنامج الاكتفاء الذاتي اقتصادياً. لكن هتلر وجد «خيط الحرير» رديئاً[1]. كانت أزمة سودتن في ذلك الحين تُعكّر مزاجه، ومع ذلك أُعجب بالكوميديا الرومانسية الألمانية «الشيطان الوقح» (1932) من إخراج كارل بوز، والذي شاهده في 17 سبتمبر[2]. هكذا نرى أنّ تفسير ردود فعل هتلر كما ورد في ملاحظات معاونيه يبقى مهمّة صعبة.

تدلّنا قوائم الأفلام المحفوظة في البرجهوف على أذواق هتلر السينمائية التي، كما يظهر من هذا الدليل، كانت متوقّعة ومفاجئة في آنٍ واحد. تتوافق بعض الأفلام المُدرجة تماماً مع المعرفة العامّة لأيديولوجية هتلر. في ديسمبر 1937، قدّم جوبلز لهتلر هديّة هي عبارة عن 32 فيلماً «من السنوات الأربع الأخيرة» من إنتاج السينما الألمانية (والنمساوية)[3]. إذا كان هناك من يعرف جيّداً ما يُفضّله هتلر من الأفلام فهو جوبلز، ولا شكّ في أنّه تأكّد من أنّ الأفلام التي أراد تقديمها إلى هتلر ستكون محطّ إعجابه. لقد أُدرجت تلك العناوين في «قائمة أفلام الأرشيف»[4]. ومنها

1- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 16 سبتمبر 1938.

2- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 17 سبتمبر 1938. قد يشير العنوان الألماني لهذا الفيلم، Frechdachs، إلى الفيلم الأمريكي Wildcat of Arizona، الذي عُرض في ألمانيا تحت عنوان Frechdachs von Arizona. لكن بما أنّه لم يُطلق قبل 1939، فالأرجح أن تكون الإشارة إلى الفيلم الذي أُنتج عام 1932.

3- GTB، 22 ديسمبر 1937.

4- BAB, NS10/44: 'Verzeichnis der Archivfilme'، من دون تاريخ، ربّما في يونيو 1938، راجع بورج آلت، 'The Dictator as Spectator: Feature Film Screenings before Adolf Hitler, 1933–39', Historical Journal of Film, Radio and Television 35:3 (2015), pp. 420–37, here p. 426.

«السيادة العليا» (1935، إخراج جيرهارد لامبريشت) عن محاولة لورد إنجليزي صياغة معاهدة بين النمسا وإنجلترا وبولندا، ضدّ فرنسا نابوليون. وبالإمكان فهمه على أنه يُقدّم دعماً تاريخياً لدبلوماسية هتلر بعد 1933، التي كانت تعمد إلى عزل فرنسا وتشكيل التحالفات (مثلاً معاهدة عدم الاعتداء الألمانية-البولندية في العام 1933) لضرب مصالحها. كذلك قدّم جوبلز لهتلر نسخة من فيلم فيت هارلان «الحاكم» (1937)، الذي يحتفي بصناعي استبدادي، ونسخة من دراما أستاذ المدرسة «الحالم» إخراج كارل فروهليش (1935). وينتهي «الحالم» بنداء للشباب كي «يتسلّحوا بالصلابة ويتفوّقوا على أنفسهم» استعداداً للمستقبل، رسالة نالت في ما بعد ثناء هتلر. وتحتوي قائمة ثانية من الأفلام المحفوظة في البرجهوف، «قائمة المخزون الثابت» من عام 1935[1]، عدداً من الأفلام عن فريدريك العظيم، منها فيلم هانس شتاينهوف «الملك الكهل والشاب» (1936)، الذي كان أيضاً على قائمة جوبلز. ابتداءً من منتصف ثلاثينيات القرن الماضي، كان بإمكان هتلر أن يعمد، في منزله، إلى عرض أفلام عن فريدريك كلّما أحسّ بالحاجة إلى تعزيز تشبّهه به[2]. في مثل تلك اللحظات كان يبدو لهتلر بلا شكّ وكأنّ تلك الأفلام صُنعت فقط لاستهلاكه الخاصّ، ومنحته ميزة حصرية للدخول إلى التاريخ. كما أنّ «قائمة المخزون الثابت» تضمّنت أفلاماً نازية كلاسيكية مثل فيلم فرانز سايتز «أفراد الميليشيا النازية» (1933) الذي تناول قتال الميليشيات النازية ضدّ الشيوعية، وفيلم هانس شتاينهوف «الأمّ والطفل» (1934) الذي يُركّز على انتصار الروابط مع الأمّ.

غير أنّ مخزون البرجهوف يشمل أيضاً أفلاماً تُظهر وجه هتلر الأكثر

---

1 BAB, NS10/43, "Aufstellung der am 15. Februar 1937 als eiserner Bestand auf dem Obersalzberg eingelagerten Filme". على الرغم من تاريخ فبراير 1937، يعود تاريخ أفلام هذه القائمة إلى 1935 أو ما قبل.

2 راجع: [illegible] كلارك، [illegible] and Downfall of Prussia 1600-1947 (London, 2006), pp. [illegible]

استرخاءً. عندما قدّم جوبلز لهتلر هديّته من الأفلام سنة 1937، أكملها باثني عشر من أفلام ميكي ماوس إنتاج والت ديزني، وكتب جوبلز في مذكّراته قائلاً عن هتلر: «إنّه مسرور جدّاً، إنّه سعيد بهذا الكنز الذي آمل أن يُفرحه دائماً ويُساعده على الاسترخاء»[1]. كذلك ضمّ جوبلز إلى قائمته نسخة من فيلم ويلي فورست «الحفلة التنكّرية» (1934)، وكان يعلم أنّ هتلر سيُحبّه[2]. كان فيلم «الحفلة التنكّرية» عبارة عن أوبريت نمساوية تدور حبكتها حول سؤال مَن هي الموديل التي تظهر في لوحة شبه عارية. تدور أحداث الفيلم في العام 1905 وتحتفل بتقهقر مجتمع الطبقة المتوسّطة في فيينا في نهاية القرن التاسع عشر، وتسخر منه بلطف في الوقت نفسه. كان يُمكن أن يكون ردّ فعل هتلر حسّاساً تجاه الأفلام التي تحتفي بالخصوصية النمسوية[3]، لكن من الواضح أنّه أُعجب بفيلم «الحفلة التنكّرية». وتتضمّن «قائمة المخزون الثابت» أيضاً بعض المفاجآت منها مثلاً أفلام عديدة من جمهورية فيمار، كالفيلمين الصامتين الكلاسيكيين اللذين أخرجهما ف.و.مورناو «فاوست» (1926) و«تابو» (1931)، وفيلم شبه وثائقي يدور في جزيرة بورا بورا في بحر الجنوب. أمّا فيلم ليونتين ساغان من عام 1931 «فتيات في الزيّ الموحّد» فهو المفاجأة الكبرى. هذا الفيلم الذي تدور أحداثه في مدرسة داخلية تسير بنظام صارم، تسبّبت تلميحاته المثلية (السحاقية) وانتقاده النظام التربوي البروسي في منعه في الرايخ الثالث، ولكن ليس في البرجهوف. كان هتلر يقدّر الأفلام التي تدور حول فريدريك العظيم، ومع ذلك يمكن أن يُعجب بفيلم «فتيات في الزيّ الموحّد» الذي بدا من الواضح أنّ مديرة

---

1 GTB، 22 ديسمبر 1937.

2 GTB، 29 أغسطس 1934. تُعلمنا يوميات جوبلز أيضاً أنّ هتلر كان معجباً بفيلم فروهليش «الحالم» (GTB، 11 يناير 1936) وفيلم هارلان «الحاكم» (GTB، 15 مارس 1937).

3 راجع هنري بيكر، Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier (Munich, 2003), p. 632 (18 July 1942).

المدرسة الثقيلة والاستبدادية، بعصاها العكاز، كان المقصود منها صورة نسائية عن فريدريك. وكان اهتمام هتلر بأفلام جمهورية فيمار موضوعاً تمّ طرقه مراراً. عندما أرسلت مستشارية الرايخ في برلين قائمة من الأفلام إلى البرجهوف في صيف 1937 كتب بورمان، سكرتير هتلر، قائلاً إنّ هتلر لا يريد قائمة أفلام تُعرض حالياً، بل أفلاماً «من الفترة السابقة، أي الواقعة من نهاية الحرب وحتّى 1932»[1]. وبالطبع نَفّذت المستشارية التعليمات وطلب بورمان سبعة عشر فيلماً قال إنّها بناءً على رغبة هتلر[2]. كانت تلك الأفلام في غالبيتها ألمانية ومن النوع الخفيف غالباً، مثل «فكرة مجنونة» (1932) للمخرج كورت جيرون، والفيلم الأوبريت «جنون مونتي كارلو» (1931) للمخرج هانس شوارتز من بطولة هانس ألبرس وهاينز روهمان[3].

إذاً على الرغم من رفضه الكبير ثقافة جمهورية فيمار في لقاءاته العامّة، كان هتلر في حياته الخاصّة يُشاهد أفلام الجمهورية باستمرار. وهنالك أيضاً غير ذلك من التناقضات، فهو قد أُعجب بفيلم «الحفلة التنكّرية»رغم كونه من تمثيل أدولف فوهلبروك. وفوهلبروك غادر النمسا خلال السنوات 1930 وكان مناهضاً للنازية ومثلياً جنسياً، مصنّفاً حسبما يُقال لدى النازيين بأنّه نصف يهودي. غير أنّ إدانة هتلر العامّة لسيطرة اليهود المفترضة على المشهد الثقافي الألماني لم تمنعه من تقدير مواهبهم الفنّية، وطلب مشاهدة أفلام أخرجها يهود. كورت جيرون مثلاً كان يهودياً؛ هرب من النازيين عام 1933، ولكن عاد وقُتل في أوشفيتز عام 1944[4]. المخرجة النمسوية-المجرية ليونتين ساغان كانت من سلالة يهودية. بيلي وايلدر اليهودي، الذي هرب من النازيين عام 1933، كتب سيناريو فيلم «إميل ومفتّشو التحرّي»، وهو فيلم آخر من قائمة «المخزون الثابت». كذلك

1- BAB, NS10/48: Bormann to Wernicke، 30 أغسطس 1937.

2- BAB, NS10/48: Bormann to Wernicke، 21 أكتوبر 1937.

3- كانت تلك الأفلام «الجبل المقدس» (1926)، «القفزة الهائلة» (1927) و«الغبطة البيضاء» (1931).

4- للمزيد عن جيرون، راجع الفصل العاشر.

فإنّ معارضة هتلر البارزة في الأماكن العامّة للثقافة الأمريكية كانت توضع جانباً عندما يتعلّق الأمر بمشاهداته الخاصّة. يُمكننا التأكيد أنّه شاهد أفلام ميكي ماوس الاثني عشر التي قدّمها له جوبلز في ديسمبر 1937. في الواقع، كان هتلر قد طلب خمسة أفلام ميكي ماوس للبرجهوف عبر معاونه بروكنر في يوليو 1937[1]. من جهة ثانية، لا يوجد دليل واضح على أنّ هتلر شاهد أياً من أفلام تشارلي شابلن، لكنّه كان من المعجبين بأفلام لوريل وهاردي. يذكر معاونو هتلر على الأقلّ ثلاث مرّات شاهد فيها أفلام لوريل وهاردي: في يونيو 1938 شاهد «طريق الخروج إلى الغرب» (1937، إخراج جيمس و. هورن) و«الآنسة السويسرية» (1938، إخراج جون ج. بلايستون) واستمتع بهما. وفي نوفمر 1938، شاهد «بلوك هيدس» (1938، إخراج بلايستون وهورن)[2]، فأُعجب به وقال إنّه وجد «بلوك هيدس» جيّداً بسبب أفكاره الحسنة ونوادره المضحكة[3]. ويُمكننا أن نتصوّر أنّ هتلر أحبّ مشهده الافتتاحي الذي نرى فيه ستان لوريل يقوم بدوريّة في خندق من الحرب العالمية الأولى بعد مضيّ عشرين سنة على نهايتها. والرسالة هنا - كان يرى البعض أنّ الحربَ لم تنتهِ بعد - هي فكرة سيَظهر أنّ هتلر فهمها جيّداً[4]. ويُظهر تقدير هتلر أفلام لوريل وهاردي إقباله على السينما القويّة بصرياً، السينما التي تضرب جذورها في فترة ما قبل الأفلام الناطقة، والتي تتّسم بها الأفلام الثلاثة المذكورة، على الرغم من حواراتها. وينبثق إعجابه بالأفلام التي صُنعت في ألمانيا ما قبل 1933، والكثير منها صامت، من الميل ذاته، وعدم تحمّسه الواضح للحوارات.

1- BAB, NS10/48: Seeger to Adjutantur des Führers، 21 يوليو 1937.

2- بالنسبة إلى «طريق الخروج إلى الغرب» و«الآنسة السويسرية»، راجع BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 16 و21 يونيو 1938 على التوالي.

3- BAB, NS10/44: Wünsche to Leichtenstern، 21 نوفمبر 1938.

4- وافق هتلر ولا شكّ على هال روش، الذي أنتجت استديوهاته كل تلك الأفلام من لوريل وهاردي: في العام 1937، شكّل روش بطريقة مضللة شركة أفلام مع ابن موسوليني. راجع ريتشارد لويس وارد، A History of the Hal Roach Studios (Illinois, 2006), p. 100.

فيلم هتلر المفضّل

إنّه لشيء يُثير فضول الكثيرين أن يعرفوا، بين الأفلام التي شاهدها هتلر، أيّها أعجبه أكثر. وهذا قد يُتيح لنا، نظرياً على الأقلّ، أن نُدرك نوعاً ما ماذا كان هتلر ينتظر من السينما أن تُحقّق. وربّما يُتيح لنا أيضاً أن نغوص أكثر في سيكولوجية هتلر، طبعاً إذا ما سلّمنا، وهذه إذا كبيرة، أنّ فيلماً واحداً يمكنه بشكل من الأشكال أن يشرح لنا هتلر. بناءً على ذلك، ظهرت افتراضات عديدة لما يمكن أن يكون فيلم هتلر المفضّل. ولكن لسوء الحظّ لم نقتنع بأيّ منها. ومن هذه الأفلام المختارة وفقاً لبحث سريع على موقع جوجل الفيلم الذي أنتجه والت ديزني عام 1937 «بياض الثلج والأقزام السبعة». وقد يأتي هذا الخيار متأثّراً برواية كايت أتكينسون من عام 2013 «الحياة بعد الحياة» التي يظهر فيها هتلر كمعجب بفيلم «بياض الثلج»، فهو يرى نفسه مخلّصاً لألمانيا، وألمانيا المسكينة، هي شنيفتشن (أي بياض الثلج) الخاصّة به، وهو الذي أراد أن يُنقذها، سواء أكانت تشاء ذلك أم تأبى[1]. عام 2008، ادّعى مدير متحف نرويجي أنّه اكتشف أفلام كرتون تعرض شخصيات من «بياض الثلج» كان هتلر رسمها إبّان الحرب العالمية الثانية[2]، لكن طبعاً ظهر في ما بعد أنّ الخبر خدعة[3]. ومع ذلك ساهمت هذه الخدعة في الحفاظ على فكرة أنّ فيلم «بياض الثلج» كانت له مكانة خاصّة في قلب هتلر. «بياض الثلج»، مع ما يحتويه من أفكار مثل السمّ القاتل والولادة من جديد بفضل السحر، هو من دون شكّ قريب من عالم المؤلّف الموسيقي فاجنر الذي سكنه

1- كيت أتكنسون، Life after Life (London, 2013), pp. 426-27.

2- راجع المقال 'Did Adolf Hitler Draw Disney Characters?', Daily Telegraph، 23 فبراير 2008.

3- يُحتمل أنّه جرى الخلط بين هتلر والدكتور سيّئ السمعة منغيلي من كتيبة الاس اس، ففي حين لا يوجد دليل على أنّ هتلر كان معجباً بفيلم «بياض الثلج»، كان ذلك حال منغيلي. مثلاً نجت دينا جوتليبوفا بابيت من أوشفيتز لأنّ منغيلي أعجب برسومها عن بياض الثلج. راجع ستيفان بانور، 'Comic für KZ-Künstlerin: Schneewittchen in Auschwitz', Der Spiegel، 15 أغسطس 2008.

هتلر، وتروي حكاية غيرة ومكر في مواجهة الجمال، وذلك ما يُوافق ربّما فهم هتلر لألمانيا ما بعد معاهدة فرساي كبلدٍ يُحاصره حقد الأعداء في الداخل والخارج. غير أنّه لا يوجد دليل واضح لدينا على أنّ هتلر شاهد «بياض الثلج» في يوم من الأيام. تمّ طلبه لمجموعة أفلام البرجهوف في فبراير 1938 مع توقّع وصوله في غضون أسبوعين أو ثلاثة، لكن لا يسعنا التأكيد أنّه وصل. وحتّى لو وصل، ليس لدينا مرجع موثوق عمّا كان رأي هتلر فيه[1].

كذلك ظهرت الكوكبة ذاتها من التكهّنات وضعف الأدلّة في حالة فيلم آخر أُشيع أنّه كان أيضاً مفضّلاً لدى هتلر، وهو «كينج كونج» من إخراج مريان ك. كوبر (1933). كتب إرنست هانفشتينجل في سيرته عام 1970، وكان من مناصري هتلر: بين أفلام هتلر المفضّلة نجد «كينج كونج» الذي يحكي كما نعرف عن قرد عملاق يقع في غرام فتاة لا تزيد قامتها عن حجم يده ويُجنّ بها. قصّة رديئة، لكنّ هتلر كان مأخوذاً بها. غالباً ما كان يتحدّث عنها ويُشاهدها[2]. نشر المؤرّخ الألماني فولكر كوب عام 2015 كتاباً بعنوان «لِمَ أحبَّ هتلر كينج كونج ومنع ميكي ماوس»، ونرى على غلافه كينج كونج يُوجّه نظرة تهديد إلى القارئ[3]. ويُقدّم كوب بعض الافتراضات عن سبب إعجاب هتلر بكينج كونج. هل هو الاستخدام الناجح للحيل التصويرية؟ هل لفتته جاذبية الممثّلة

1- BAB, NS10/44: 'Herrn Oberregierungsrat Dr. Zeller. Betrifft: Filmbeschaffung'، 5 فبراير 1938. يقول رولف جيزن وج.ب. ستورم إنّ هتلر شاهد «بياض الثلج» بعد ثلاثة أسابيع، وأنّ الفيلم صار «واحداً من أحبّ الأفلام إليه ضمن كنزه المحفوظ». إلّا أنّهما لم يُقدّما أيّ دليل على هاتين المعلومتين، باستثناء إشارة إلى اتّصال هاتفي غير مدوّن بين أحد المؤلّفين (ستورم) وعامل العرض السينمائي لدى هتلر. راجع جيزن وستورم، Animation under the Swastika: A History of Trickfilm in Nazi Germany, 1933–1945 (Jefferson, NC, 2003), p. 11.

2- هانفشتينجل، Zwischen Wei®em und Braunem Haus, p. 314.

3- فولكر كوب، Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot: die geheimen Lieblingsfilme (Berlin, 2015), pp. 26–27.

فاي راي بدور الضحيّة اليائسة؟ أم تراه أثّر فيه سقوط كينج كونج الميلودرامي؟[1]. حتّى أنّ الكاتب الألماني هربرت روزندورفر ادّعى، ربّما على سبيل المزاح، أنّ هتلر شاهد كينج كونج على الأقلّ 300 مرّة، كانت آخرها في مستشارية الرايخ في أبريل 1945[2]. لكن كما مع «بياض الثلج»، لا نملك دليلاً موثوقاً على أنّ هتلر شاهد كينج كونج ولو مرّة، أو أنّ رأيه وصل إلينا إذا كان رآه فعلاً. وهانفشتينجل ليس الشاهد الأفضل للوثوق به إذ كان يحمل ضغينة كبيرة تجاه هتلر. في فبراير 1937، سئم جوبلز وهتلر من ميل هانفشتينجل إلى المبالغة وملاحظاته السلبية عن الفرق العسكرية الألمانية المحاربة إلى جانب فرانكو في الحرب الأهلية الإسبانية، وسخرا منه بدعابة جعلته يُصدّق أنّه سيُرمى وراء خطوط الأعداء في إسبانيا. واعتقد هانفشتينجل أنّه وقع فريسة محاولة اغتيال[3]. وهكذا انتقم في سيرته الشخصية بعدّة ادّعاءات منها الربط بين هتلر وفيلم حول قرد وحش.

طبعاً من الممكن أنّ هتلر شاهد «كينج كونج». ومن الممكن أنّه رأى في نقاء شخصية آن دارو المهدّدة شبهاً مع ألمانيا، أو العرق الألماني. كان هتلر يذكر علناً حبّه للحيوانات[4]. ويذكر هانس باور، طيّار هتلر، كيف أنّ هتلر كان يُغطّي عينيه أمام الأفلام التي تعرض مشاهد صيد حيوانات ويطلب أن يُعلمه الآخرون متى ينتهي المشهد. مع ذلك، كان هتلر الرقيق المتأنّق يُعجب بأفلام يُرسلها إليه «مهراجا لطيف» تعرض «رجالاً تُمزّقها الحيوانات التي خرجوا لاصطيادها»[5]. يوحي هذا بإعجاب لدى هتلر تجاه اللحظة التي يُصبح فيها المُصاد صيّاداً، والضحيّة معتدياً، عندما

1- كوب، Warum Hitler Kong Kong liebte, pp. 23-24.

2- هربرت روزندورفر، Bayreuth für Anfänger (Munich, 1984), p. 69f.

3- راجع ريتشارد إيفانس، The Third Reich in Power 1933-1939 (London, 2005), pp. 647-48.

4- راجع بيكر، Hitlers Tischgespräche, p. 126 (25/ 26 يناير 1942).

5- هانس باور، I Was Hitler's Pilot: The Memoirs of Hans Baur (Barnsley, 2013), Kindle Edition, Location 1923-24.

يُصبح الأسير مسعوراً - مواضيع كما في «كينج كونج»، وأفكار تكرّرت في فهم هتلر لعلاقة ألمانيا بجوارها، الذي فرض عليها قيود معاهدة فرساي. ولكن يجدر بنا أن نذكُر أنّ مسؤولي الرقابة الألمانية في ذلك الوقت اعترضوا على «كينج كونج» لكونه يقصف «الشعور العرقي الألماني» بتصويره حب غوريلا لامرأة بيضاء البشرة[1]. في النهاية، هذا التفكير في كون «بياض الثلج» و«كينج كونج» من أفلام هتلر المفضّلة يُخبر عن أنفسنا أكثر ممّا يُخبرنا عن هتلر. وراء هذه الافتراضات رغبة في إيجاد الجواب عن لغز هتلر في قصّة خرافية نمطية عن البراءة والخبث، أو حكاية أخلاقية عن الخطر الذي تواجهه الحضارة بسبب فشلها في السيطرة على الطاقات البدائية التدميرية. يخبرنا المؤرّخ السيكولوجي روبرت ويت عن «محلّل صاحب خبرة» استنتج، في ما يتعلّق بإعجاب هتلر المفترض بفيلم «كينج كونج»، «أنّه كان من السهل تصوّر هتلر على أنّه الغوريلا العملاق، لكنّه لم يكن كذلك إلّا جزئياً فقط. لقد كان في الوقت ذاته أيضاً الشقراء الصغيرة الرقيقة اليائسة»[2]. بعبارة أخرى، كان يُمكن إرجاع هوس هتلر بالفيلم إلى سادية-مازوشية تنمّ عن اضطراب نفسي. أقلّ ما يمكن القول في تلك الاستنتاجات أنّها استنتاجات واسعة وطموحة جدّاً تنطلق من أدلّة ضعيفة.

بين كلّ الأفلام المرشّحة لأن تكون المفضّلة لدى هتلر، الأكثر جدّية هو بالتأكيد الفيلم الكلاسيكي الصامت «ملوك النبيلونج» (1924). قال مصوّر هتلر الخاصّ، هينريك هوفمان، إنّه شاهد هذا الفيلم مع هتلر «20 مرّة على الأقلّ»[3]. ويقول جوبلز إنّ هتلر كان

1- كوب، Warum Hitler Kong Kong liebte, p. 24. بدأ عرض «كينج كونج» في أوائل ديسمبر في ألمانيا، ورأت فيه الصحافة الألمانية تحفة تقنية. راجع 'Die Fabel vom King Kong', Der Film، 2 ديسمبر 1933.

2- روبرت ج.ل. ويت، The Pscyhopathic God: Adolf Hitler (Boston, 1993), p. 247.

3- هوفمان، Hitler was my Friend, p. 191.

منبهراً جداً بفيلم «النبيلونج»[1]. ولا عجب في ذلك مع شغف هتلر المعروف بسلسلة «الحلقة» التي ألّفها فاجنر. ويعمد هتلر في كتابه «كفاحي» إلى المقاربة بين أحداث تاريخية حديثة وملحمة النبيلونج. وهو يتّهم «السياسات المالية اليهودية العالمية» نوعاً ما باستنفار جيش عالمي ضدّ ألمانيا البطل سيجفريد خلال الحرب العالمية الأولى[2]. في مكان آخر، يفخر هتلر، وفقاً لأحد خطاباته الأولى للحزب النازي عام 1920، بأنّه «أوقد ناراً ستشحذ شعلاتها السيف الذي سيُعيد الحرّية إلى سيجفريد الجرماني، والحياة إلى الأمّة الألمانية». «شعرتُ بأنّ ربّة الانتقام العنيد تستعدّ للبحث عن إصلاح ما أفسدته شهادة الزور في 9 نوفمبر 1918»[3]. بالنسبة إلى هتلر، كان سيجفريد ضحيّة غدر؛ لقد أصيب برمح في ظهره تماماً كما طُعن الجيش الألماني من الخلف عام 1918 من قبل سياسيّي اليسار. لكن كان أيضاً البطل الذي سيُعيد إحياء ألمانيا. بعد وصول هتلر إلى السلطة، تمّ تحديد صورة الرايخ الألماني الجديد على مثال سيجفريد البطل المنتصر، بينما صوّرت أعمال فاجنر في «الحلقة» ألبريش وميمه كيهوديَّين متآمرَين. كانت والدة مخرج «النبيلونج» فريتز لانج يهودية، وعندما شاهد جوبلز الفيلم أوّل مرّة عام 1924، انتقده واصفاً إيّاه بأنّه «تركيبة يهودية نموذجية» مع اضطراره إلى التسليم بأنّ اليهود «ماهرون في إخراج الأفلام»[4]. لكنّه عاد وغيّر رأيه، ووصف فيلم لانج بحلول 1929 بأنّه «ذروة الإنجاز الألماني»[5]. يمكن تفسير هذا الانقلاب في الرأي باعتقاد جوبلز بأنّ «على اليهود مهمّة قدرية هي إنقاذ العرق الآري المريض لاستعادة إحساسه بنفسه»[6].

1- GTB، 31 ديسمبر 1936.

2- أدولف هتلر، Mein Kampf (Munich, 1943 [851–855th edn]), p. 163.

3- هتلر، Mein Kampf, p. 406.

4- GTB، 12 مايو 1924.

5- GTB، 4 نوفمبر 1929. منذ العام 1925، كان جوبلز قد بدأ مراجعة رأيه (GTB، 11 أبريل 1925).

6- GTB، 6 أغسطس 1924.

في الرايخ الثالث، ظهرت ملحمة النبيلونج كأنّها صراع بين القوّتين اليهودية والجرمانية.

هاجر لانج عام 1933. على الرغم من أنّه أُعيد عرض فيلمه قليلاً بعد وصول النازيين إلى الحكم[1]، استعدّ جوبلز وهتلر لإنتاج فيلم جديد عن النبيلونج[2]. يشير جوبلز بهذا الشأن إلى أحاديث مع زوجة لانج السابقة كاتبة سيناريو فيلمه الأصلي، تيا فون هاربو، وما كان يؤمل أن تكون عليه مسودّة السيناريو الأولى[3]. وفقاً لجوبلز، كان هتلر يريد أن يكون الفيلم الجديد ناطقاً (على الرغم من عدم ثقته بالحوارات في الأفلام)، وأن يكون «إنتاجاً ضخماً بالفعل. يصلح لأن يكون مادّة تعليمية في المدارس. العمل المتكامل»[4]. عاد هتلر إلى الفكرة عام 1940 وأخبر جوبلز من جديد أنّه يريد «فيلماً كبيراً هائلاً عن النبيلونج». أبدى المخرج فايت هارلان حماسة للمشروع عندما فاتحه جوبلز به[5]، ولكن في النهاية لم يتحقّق إنتاجه. أُحبط هتلر واقترح حتّى العمل على مزامنة فيلم فريتز لانج القديم، أقلّه للمدارس، ولم يكن من الواضح إذا كان يقصد مزامنة الموسيقى، أم الموسيقى مع إضافة كلام. هنا أيضاً لم يحصل شيء[6]. قال أحد المعلّقين إنّ أيّ فيلم جديد عن النبيلونج كان سيُشكّل مخاطرة

1- راجع 'Wiederaufführung des Fritz Lang-Films «Siegfrieds Tod» im Ufa-Palast am Zoo', Der Film، 27 مايو 1933.

2- وفقاً للصحافي والمؤلّف كورت ريس، أراد جوبلز وهتلر أن يستلم فريتز لانج الإشراف على الأفلام النازية، لشدّة إعجاب هتلر بأفلام لانج، خصوصاً «النبيلونج». راجع See Curt Riess, Das gab's nur einmal: Das Buch der schoönsten Filme unseres Lebens (Hamburg, 1956), p. 455. إلّا أنّ الباحث السينمائي فيليكس مولر يشكّ في أن يكون جوبلز قدّم إلى لانج عرضاً من هذا النوع، إذ تمّ حظر أحد أفلام لانج الأخرى، «وصيّة الدكتور مابوز» في مارس 1933، لسبب لا يُستهان به وهو أنّه شكّل انتقاداً لهتلر. راجع فيليكس مولر، Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin, 1998), p. 161.

3- GTB، 12 فبراير و11 أبريل 1935.

4- GTB، 30 ديسمبر 1936.

5- GTB، 12 سبتمبر 1940.

6- GTB، 22 نوفمبر 1941.

اقتصادية كبيرة[1]. لكنّ السبب الأكثر إقناعاً لعدم إقلاع المشروع هو أنّ قصّةً عن الخداع والخيانة والانتقام فقدت معناها منذ تجاوز النازيون عقدة المخلّفات «المخجلة» للحرب العالمية الأولى وجمهورية فيمار. حاولت ماكينة جوبلز للدعاية السياسية إقناع الشعب الألماني في فبراير 1934 بأنّ معركة ستالينجراد تشبه الكفاح والتضحية الذاتية اللذين أظهرهما النبيلونج في بلاط إتزِل (حيث تمّ القضاء عليهم من أجل رجل واحد) أو معركة تيرموبيلي. ووفقاً لتقرير أمني كان الألمان، على الرغم من استعدادهم لتقبّل مقارنات من هذا النوع، يريدون «تحفّظاً» أكثر في استخدام مصطلحات مثل بطولة، شهادة، وتضحية[2]. إذاً حتّى لو كان جوبلز قادراً على الاستناد إلى مفهوم النبيلونج للاستشهاد الجماعي ابتداءً من 1943، كان من الواضح وجود حدّ لمدى قدرته تلك من دون نفاد صبر جمهوره.

الأرجح أنّه كان لدى هتلر، مثل أكثرنا، مجموعة من الأفلام المفضّلة. ولا شكّ في أنّ هذه كانت وجهة نظر جوبلز أيضاً، هو الذي حثّ في أبريل 1939 قطاع السينما الألمانية على تقديم هديّة خاصّة لهتلر: ألبوم من الورق النفيس يتضمّن عناوين أفلام أعجبت هتلر، مع نسخ تواقيع الممثّلات والممثّلين المشاركين[3]. غير أنّي للأسف لم أنجح في الوصول إليه.

تأثير الأفلام

لا يُخبرنا إعجاب هتلر بأفلام معيّنة الكثير عن مدى تأثيرها فيه، وبينما تُزوّدنا الأرشيفات بتواريخ إرسال الأفلام إلى البرجهوف، فهي قلّما تُشير

1- وغير ذلك، «الديكتاتور كمشاهد»، ص. 432.

2- هاينز بوبراخ، ed., Meldungen aus dem Reich: Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945, Band 12 (Herrsching, 1985), pp. 4734-35 (1943 ربارف 1).

3- راجع 'Ufa-Vorstandssitzung Nr. 1361' ،BAB, R109 I/1033c، 28 مارس 1939.

إلى الأيّام التي كان يختارها لمشاهدتها، باستثناء حالات قليلة تسمح لنا بأن نستكشف إلى حدّ ما العلاقات المحتملة بين المشاهَدات ونشاطات هتلر الأخرى. في 19 يونيو 1938 مثلاً، جلس هتلر لمشاهدة فيلم أمريكي من إخراج لويس كينج عن مجموعة من أفراد العصابات تخطف شاحنات لسرقة بضاعتها، كان بعنوان «فتيات المعلومات» (1938). وبعد بضعة أيّام وقّع على قانون يفرض عقاب الموت على كلّ من يسدّ الطرقات بنيّة السرقة. مؤخّراً قام صحافي الدايلي ميل كريج براون بانتقاد المؤرّخ السينمائي بن أرواند لتحليله أنّ «فتيات المعلومات» ربّما أثّر في قرار هتلر الموافقة على ذلك القانون[1]. يرى براون أنّ ذلك يُمثّل «ربطاً باطلاً بين السبب (مشاهدة هتلر فيلماً معيّناً) والنتيجة (إصدار هتلر قانوناً جديداً)»[2]. وربّما كان براون على حقّ. في الأساس، لم يُبدِ هتلر اهتماماً واضحاً بفيلم «فتيات المعلومات»، لا بل أوقف عرضه[3]. كذلك لا يوجد دليل على ادّعاء أرواند أنّ هتلر طلب الفيلم من وزارة الدعاية السياسية (على الأقلّ في المصادر التي يذكرها أرواند)[4]. وبراون على حقّ في أنّ هتلر كان سيُوقّع على القانون في جميع الأحوال، خصوصاً على ضوء ممارسة الأخوين غوتسي سرقة السيّارات، وكانت تجري محاكمتهما في برلين في ذلك الوقت. يستنتج أرواند أنّ هتلر هو من وضع ذلك القانون، لكنّه صدر بالأحرى عن وزارة العدل، التي كانت حريصة على وجود أساس قانوني لإعدام الأخوين غوتسي. مع ذلك، لا يمكن اعتبار

1- راجع أرواند، The Collaboration, pp. 13ff.

2- كريغ براون، 'Hitlerwood: Yes, Hitler Was Obsessed by Movies But Did He Really Persuade Hollywood to Collaborate with the Nazis?'، Daily Mail Online، 16 نوفمبر 2013 عبر http://www.dailymail.co.uk/home/event/article-2507129/Hitler-Hollywood-book-reviewed-Craig-Brown.html، تاريخ الاطّلاع 29 أبريل 2017.

3- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 19 يونيو 1938.

4- BAB, NS10/45, Bahls to RMVP، 4 يوليو 1938. يؤكّد ذلك فقط عودة ترجمة الفيلم، وليس أنّ هتلر طلب الفيلم أو ترجمة الحوار، كما يزعم أرواند.

أنّ مشاهدة هتلر فيلم «فتيات المعلومات» (وهذا ما حصل فعلاً) ربّما عزّزت دعمه القانون ادّعاءً باطلاً كلّياً[1]. وليس بعيداً عن المنطق أيضاً الاقتراح أنّ دعمه زاد بعد مشاهدة فيلم «ليالٍ في الأندلس» (1938) بضع ساعات قبل التوقيع على القانون. في «ليالٍ في الأندلس» سجناء يُنقلون إلى الأشغال الجبرية يتمّ تحريرهم بواسطة كمين على الطريق[2].

لم يكن هتلر يختار دائماً أفلاماً من قائمة تُقدّم له، بل كان أحياناً يطلب عرض فيلم معيّن من تلك المحفوظة في البرجهوف. هذا ما حصل في 29 يونيو 1938 عندما شاهد الفيلم الألماني «مازوركا» (1935) من إخراج ويلي فورست وبطولة بولا نِغري، وهو من الأفلام التي قدّمها جوبلز هديّة له. كان العرض الأوّل لفيلم «مازوركا» في منتصف نوفمبر 1935، وأوّل ما شاهده هتلر كان حوالى ذلك التاريخ أيضاً؛ وبدا وفق رأي جوبلز، متحمّساً جدّاً له[3]. ذكرت نِغري بعد ذلك أنّ هتلر كان يُشاهد مازوركا «خلال نوبات الأرق التي كانت تُصيبه». وكتبت أنّه «كان يطلب فيلمين في ساعات الفجر الأولى»، غالباً مرّتين أو ثلاثاً في الأسبوع. وتفترض نِغري أنّ قصّة عاطفة الأمومة كانت تُثير دموعه[4]. لكن مهما كان الجاذب العاطفي في الفيلم قويّاً، فإنّ هتلر ربّما طلبه في 29 يونيو لسبب آخر.

1- حظرت الرقابة الألمانية الفيلم لأنّه أظهر «كم من السهل توقيف المركبات وسرقتها في المناطق غير المأهولة بكثرة». واللافت أنّ شركة الإنتاج الأمريكية باراماونت، التي اعترضت على الحظر، ردّت بأنّ محاكمة الإخوة غوتسي أشارت إلى تفاصيل سرقاتهم علناً وشجّعت بذلك على محاولات شبيهة (وللإنصاف، بالكاد كان ذلك موضوع المحاكمة). راجع ماركوس شبيكر، Hollywood unterm Hakenkreuz: Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich (Trier, 1999), pp. 232-34. بما أنّ الحظر كان سابقاً لمرسوم هتلر في الحكم على الإخوة غوتسي، يُستبعد أن يكون قد أثّر فيه. وبقي ذلك الحظر على الرغم من احتجاج باراماونت - في 16 يونيو 1938، قبل أن يُشاهده هتلر بثلاثة أيام (Deutsches Institut für Filmkunde, OP, Nr. 7924, 16.6.1938).

2- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 22 يونيو 1938.

3- GTB، 14 نوفمبر 1935. يُشير ردّ هتلر الحماسي إلى «مازوركا» و«مزارعون في نكبة».

4- بولا نغري، Memories of a Star (New York, 1970), p. 375.

ذلك أنّه في وقت مبكر ذلك اليوم، كان هتلر حسم قرار إعدام الأخوين غوتسي، و«مازوركا» يروي قصّة مغنّية اسمها فيرا تُحقّق العدل بنفسها لمنع المؤلّف الموسيقي ميشايلوف من استغلال ابنتها كما استغلّها هي: تُطلق فيرا النار على ميشايلوف في مشهد درامي على المسرح، وفي النهاية تحصل على حكم مخفّف، مع إمكانية العفو، أصدرته محكمة متفهّمة. بعبارة أخرى، يُظهر «مازوركا» أهمّية الوقاية من تكرار الاعتداء، وهذا بالضبط ما حصل عبر إعدام الأخوين غوتسي. ويذكر معاون هتلر أنّ تجاوب هتلر الإيجابي مع الفيلم كان متوقّعاً[1]. واختيار هتلر مشاهدة «مازوركا» في المساء يُساعد على تأكيد حسّه الخاصّ بالحاجة إلى عمل وقائي حازم.

في 28 سبتمبر 1938، وسط أزمة سودتنلاند، شاهد هتلر فيلم الفرنسي ليو جانون «استنفار في المتوسّط» (1938)[2]. لم يُسجّل أحد ردّ فعله تجاهه. وفي «استنفار في المتوسّط» يتّحد قباطنة سفن بريطانية وفرنسية وألمانية لإنقاذ ركّاب زورق مهدّد بأن يبتلعه دخان سامّ. كان هتلر قد هدّد بالهجوم على تشيكوسلوفاكيا إذا لم يتخلّ التشكيون عن سودتنلاند، واتّسمت صبيحة 28 سبتمبر بنشاط دبلوماسي محموم مع محاولة البريطانيين، والفرنسيين، والطليان إقناع هتلر بالتراجع عن تهديده، وقد وافق على ذلك بتأجيل إنذار الهجوم أربعاً وعشرين ساعة. وأقلّ ما يمكن القول هنا إنّها مصادفة لافتة أن يُشاهد هتلر فيلماً عن تعاون فرنسي-ألماني-بريطاني عشيّة المفاوضات مع فرنسا، بريطانيا، وإيطاليا حول مستقبل سودتنلاند[3]. لا مانع من التصوّر أنّ «استنفار في المتوسّط» خفّف

1- BAB, NS10/ 125: لمحة عن نشاطات هتلر في 28 يونيو 1938.

2- BAB, NS10/ 125: لمحة عن نشاطات هتلر في 28 سبتمبر 1938.

3- كان معاون هتلر ماكس فونشه قد شاهد فيلم «استنفار في المتوسط» في منزل جوبلز في شفانفردر. وليس واضحاً إذا كان له دور في اختيار هذا الفيلم كي يشاهده هتلر، لكن من الممكن أنّ معاوني هتلر ربما كانوا يشاهدون الأفلام قبله. راجع BAB, NS10/45: RMVP to Wünsche، 22 نوفمبر 1938.

من عدائية مزاج هتلر بالنسبة إلى تلك المفاوضات. وبالطبع كان مزاج هتلر يعتمد إلى حدّ كبير على الإحساس بأنّه غلب فرنسا وبريطانيا اللتين وافقتا في 29 سبتمبر على التنازل عن سودتنلاند. لكن بحلول 30 سبتمبر، بحسب ما يذكر كاتب سيرة هتلر أيان كيرشو، كانت قد تبخّرت كلّ متعة حصل عليها هتلر من اتّفاقية ميونيخ[1]. ولأنّه انخدع في فرصته احتلال سودتنلاند بالقوّة، عوّض عن خيبته باجتياح ما تبقى من تشيكوسلوفاكيا بعد ستّة أشهر. ربّما من المبالغة الادّعاء أنّ دافع هتلر الحقيقي لمشاهدة الأفلام كان السماح لنفسه بأن يستسلم لإغرائها[2]. لكن لا شكّ في أنّ مشاهدتها أتاحت له أن يستعرض سيناريوهات محتملة في ذهنه، وكانت الأفلام وسيلة لتأكيد نظرته إلى العالم، أو لما يشعر به في أيّ وقت من الأوقات. في 3 أكتوبر 1938، وبعد احتلال سودتنلاند في 1 أو 2 أكتوبر، شاهد هتلر وجوبلز جزءاً من فيلم موّله موسوليني، وهو فيلم كارمين غالوني «سيبيو أفريكانوس» (1937) الذي كان عبارة عن ملحمة بطولية تمجّد انتصارات سيبيو ضدّ هنيبعل في الحرب البونية الثانية. تمّ إخراج الفيلم كدعاية سياسية لدعم طموحات موسوليني الاستعمارية في إفريقيا. من الواضح أنّ هتلر وجوبلز رأيا فيه تأكيداً لطموحاتهما الاستعمارية لكن الموجّهة نحو أوروبا الشرقية[3].

ليست الأفلام الروائية وحدها ما كان يمنحه هذا التأكيد؛ تذكر ليني ريفنشتال أمسية سينمائية في البرجهوف في أغسطس 1939 شملت شرائط إخبارية. كان أحدها يُظهر ستالين وهو يستعرض قوّاته في موسكو. بدا أنّ اللقطات القريبة الجانبية لستالين استوقفت هتلر: كان ينحني تكراراً ويُحدّق فيها. بعد المشاهدة كان يطلب عرض الشريط من جديد، وعندما يظهر وجه ستالين، يسمع الحضور هتلر يقول: «لهذا الرجل ملامح طيّبة، لا بدّ من أن يكون التفاوض معه ممكناً». وقالت ريفنشتال إنّه تمّ حتّى

1- يان كيرشو، Hitler: 1936-1945: Nemesis (London, 2000), p. 122.

2- أرواند، The Collaboration, p. 14.

3- راجع GTB، 3 أكتوبر 1938.

إرسال وزير الخارجية الألماني يواكيم فون ريبنتروب إلى موسكو بعد يومين؛ وبعد ثلاثة أيّام وُقّع ميثاق عدم الاعتداء بين الاتّحاد السوفياتي وألمانيا، مفسحاً المجال لهجوم هتلر على بولندا[1]. ربّما تبدو هذه القصّة ملفّقة، لكنّ كريستابيل بيلنبرج، الزوجة البريطانية لبيتر بيلنبرج، المعارض للقومية الاشتراكية، سمعت حكاية مشابهة من والتر هويل، ضابط الاتّصال لدى ريبنتروب مع هتلر في وزارة الخارجية. حكى لها هويل عن «حدس» هتلر الغريب قبل أن يذكر ميثاق هتلر-ستالين كمثل بارز:

كان من حظّي أن كنت موجوداً في البرجهوف عند زرع بذرة تلك الضربة المحكمة في ذهن الفوهرر. كنّا نشاهد بعض الأفلام، فقد كانت الأفلام الترفيه الوحيد الذي اختاره الفوهرر، وكان يُعرض شريط إخباري عن ستالين وهو يستعرض القوّات الروسية في الأوّل من مايو. أصرّ الفوهرر على أن يتمّ عرض الشريط مرّة بعد مرّة، وفي كلّ مرّة عند كلّ لقطة قريبة لوجه ستالين، كان يطلب تجميد الصورة. ستالين - توقّف! ستالين - توقّف! كان الموقف دراميًا. بعد العرض العاشر تقريباً، رفع الفوهرر يده وقال: «يكفي. يكفي. هذا رجل بالفعل، سأعقد معه اتّفاقاً»[2].

كذلك يذكر جوبلز أنّ هتلر «رأى ستالين في فيلم، وعلى الفور أُعجب به. تلك كانت في الحقيقة اللحظة التي بدأ فيها التحالف الألماني-الروسي»[3]. هل يثبت ذلك أنّ ميثاق هتلر-ستالين نتج عن مشاهدة هتلر فيلماً إخبارياً؟ أم أنّه «ربط باطل بين السبب والنتيجة؟». أضعف الإيمان أنّ هتلر وجد في الشريط الإخباري تأكيداً بصرياً لإحساسه بأنّه يمكنه التعاون مع ستالين، تأكيداً مركّباً لجمهوره على أساس لحظة تجلٍّ حدسي. لكنّ التأكيد البصري يعني الكثير؛ فقد كان للأفلام والشرائط

1- ليني ريفنشتال، Memoiren (Cologne, 2000), p. 344.

2- كريستابيل بيلنبرج، The Past is Myself and The Road Ahead (London, 2011), pp. 486-87.

3- GTB، 15 مارس 1940.

الإخبارية على ما يبدو دور مؤثّر لدى هتلر، حتّى ولو كان من التسرّع الحكم بأنّ عمله السياسي كان ينتج مباشرةً عنها.

ربّما أيضاً أثّرت مشاهدة الأفلام في آراء هتلر بالنسبة إلى البلدان الأخرى، فثبّتت آراء مسبقة. ولم تسلم هوليوود من اللوم مع «جهل هتلر التامّ» بالولايات المتّحدة وسكّانها، كما كتب معاون هتلر السابق فريتز فيدمان: «أفلام العصابات الكثيرة التي كانت تُنتج في الولايات المتّحدة، والتي شاهد منها هتلر عدداً لا بأس به، شجّعت لديه رؤية ربّما كانت صحيحة في ما يتعلّق ببعض خصائص الأمريكيين، ولكن لا تحمل في طيّاتها حقيقة عامّة»[1]. وفقاً للمؤرّخ كلاوس فيشر، كان هتلر يرى في الولايات المتّحدة أمّة هجينة «ملوّثة عرقياً بقدر ما هي متداعية ومادّية»[2]. أتت أفلام العصابات لتُؤكّد تلك الفكرة. مع ذلك، وكما يُشير فيشر، كان هتلر معجباً بالولايات المتّحدة «لقدراتها الصناعية الهائلة ومخزونها الشمالي الإبداعي»[3]. كذلك هو لم يكن يشاهد الأفلام الأمريكية فقط كي ينال منها تأكيداً لآرائه المسبقة، بل كان معجباً ببعضها بحقّ، وإلّا لما كان استهلك ذلك العدد منها: وسترن، كوميديا، أفلام كرتون، وأيضاً أفلام عصابات. هكذا كان هتلر مهتماً بالأفلام الناطقة باللغة الإنجليزية، وكان حتّى يُشاهدها بلغتها الأصلية قبل أن تتمّ دبلجتها. في أوائل مايو 1936، استقبل البرجهوف فيلمين كوميديين أمريكيين، «الزوجة ضدّ السكرتيرة» (1936) من إخراج كلارنس براون، بطولة كلارك غيبل وجين هارلو، و«الفطور في السرير» (1930) إخراج فريد غيول، وباللغة الأصلية، أي الإنجليزية. كانت الباقة نفسها تضمّ الفيلم الفرنسي «تضحية شرف» من إخراج مارسيل ليربييه، مع ترجمة ألمانية[4]. ومن الأفلام الأخرى التي وصلت إلى البرجهوف بلغتها الإنجليزية الأصلية خلال

---

1 فيدمان، Der Mann, der Feldherr werden wollte, p. 218.

2 كلاوس ب. فيشر، Hitler and America (Philadelphia, 2011), p. 10.

3 فيشر، Hitler and America, p. 10.

4 Seeger to Schaub، BAB, NS10/42، 13 مايو 1936.

1936 أفلام شيرلي تمبل «كابتن جانويري» (1936) إخراج ديفيد باتلر، و«الآن وإلى الأبد» (1934) إخراج هنري هاتاواي. كان ضمنها كذلك فيلم وليم ويلمان «روبن هود الإلدورادو» (1936)، و«غضب» من إخراج فريتز لانج (1936)، و«الوردة الحمراء» إخراج كينج فايدور (1935)، وفيلم سدني فرانكلين «الملاك الداكن» (1935)، وفيلم جورج أرشينبود «عودة صوفي لانج» (1936)، وفيلم تشارلز بارتون «الموت المفاجئ» (1936) وهو دراما عن وريثة غنيّة تقع في غرام شرطي سير.

كان هتلر يُشاهد أفلاماً بلغات أجنبية متنوّعة غير الإنجليزية. في 31 يناير 1936 مثلاً، أرسلت له وزارة الدعاية السياسية فيلم «ليلة القدّيسة فالبورجا» (1936) بلغته الأصلية السويدية[1]. ضمّت رزمة وزارة الدعاية السياسية التي أرسلتها إلى البرجهوف عام 1936 أفلاماً فرنسية مثل «ملّاحو زوارق الفولجا» (1936) إخراج فلاديمير ستريجفسكي، وفيلم «توأم برايتون» (1963) إخراج كلود هيمان، و«شمشون» (1936) إخراج موريس تورنير، و«فتاة مجنونة» (1935) إخراج ليو جوانون[2]. ونظراً لمعرفته البدائية باللغتين الإنجليزية والفرنسية، كان ذلك الاطّلاع الوحيد لديه. غير أنّه وفقاً لطبيبه الدكتور هانسكارل فون هاسلباخ، فقد حسّن هتلر مستوى إجادته لهما من خلال مشاهدة أفلام بالفرنسية والإنجليزية[3]. وتُشير مشاهدة هتلر أفلاماً غير ألمانية لم تتمّ دبلجتها أو ترجمتها إلى أنّه لم يكن في وسع وزارة الدعاية السياسية دائماً تلبيته؛ أحياناً لم يكن يتوفّر عدد كافٍ من الأفلام الألمانية. ويبدو أنّ هتلر لم يكن مهتمّاً لعدم فهم كلّ التفاصيل في الفيلم الذي يشاهده بلغة أجنبية (ولو أنّ الوزارة كانت تُزوّده أحياناً بترجمة للحوارات). يُؤكّد هذا أيضاً تمسّكه بعالم ما قبل الأفلام الناطقة، واهتمامه بالحركة وقوّة الصورة، وهذا واحد من الأسباب التي

1- BAB, NS10/42: Seeger to Schaub، 31 يناير 1936.

2- فيدمان، Der Mann, der Feldherr werden wollte, p. 211.

3- إرنست شرام، 'Adolf Hitler – Anatomie eines Diktators', Der Spiegel، 29 يناير 1964.

دعته إلى اختيار ليني ريفنشتال مخرجةً شخصيّةً له[1]. هذه أيضاً الفكرة الرئيسة في كتاب صدر مؤخّراً بقلم وولفجانج بيتا يُركّز على أهمّية قوّة المرئي لدى هتلر[2].

هتلر الآخر

عرف ألمان الرايخ الثالث الذين كانوا يقرأون الصحف أنّ هتلر كان يُشاهد الأفلام. كانت الصحيفة النازية «فيلم-كورير» احتفلت باقتراب عيد ميلاد هتلر الخمسين بالثناء على خدماته لقطاع الأفلام. ونقرأ فيها أنّه لا يوجد رجل دولة آخر في العالم يُتابع أفلاماً بقدر ما يُشاهد هتلر. «طالما يُشاهد الفوهرر أفلاماً ويمنحها الجوائز، يريد الناس أن يُشاهدوها أيضاً»[3]. بعد يومين، نقلت «فيلم-كورير» عن هديّة لهتلر هي عبارة عن عدد من الأفلام «المخصّصة كي تكون ضمن مجموعة أفلام الفوهرر الخاصّة»[4]. في واحد من ألبومات الصور العديدة التي وضعها المصوّر هينريك هوفمان عن هتلر، كتب معاون هتلر الأوّل أنّ هتلر كان يجد الوقت «بين مشاغل وقضايا اليوم الملحّة، كي يُشاهد أفلاماً ألمانية وأجنبية في مستشارية الرايخ»[5]. ما لم يكن الألمان يعرفونه أنّ مشاهدة الأفلام كانت تشغل أغلب أمسيات هتلر، وأنّها اتّخذت صفة الهوس ابتداءً من منتصف الثلاثينيات وحتّى بداية الحرب. كما كان سيُفاجأ الألمان، أيضاً،

1- راجع الفصلين الثالث والرابع.

2- راجع وولفجانج بيتا، Hitler: Der Künstler als Politiker und Feldherr (Munich, 2015).

3- 'Zum 50. Gebur tstag Adolf Hitlers', Film- Kurier، 19 أبريل 1939.

4- 'Sonderwochenschauen vom Führer-Geburtstag: Dr. Goebbels überreichte gestern dem Führer ein Geschenkwerk über den deutschen Film', Film-Kurier، 21 أبريل 1939.

5- فيلهلم بروكنر، 'Der Führer in seinem Privatleben', in Heinrich Hoffmann, ed., Adolf Hitler: Bilder aus dem Leben des Führers (Altona/Bahrenfeld, 1936), pp. 35-43، هنا ص. 36-37.

لو عرفوا عن رغبة هتلر غير المحدودة في مشاهدة الأفلام الموسيقية والاستعراضية والكوميدية، ومعظمها من إنتاج هوليوود. كان هتلر يحرص على تفادي أيّ تلميح يصل إلى الجمهور الألماني بأنّ مشاهدته الأفلام تحمل أيّ شيء غير الجدّية. ذكرت الصحف النازية إعجابه ببعض أفلام جمهورية فيمار، لكنّ استهلاكه كلّ أنواع الأفلام المنتجة خلال أيام الجمهورية كذلك لم يكن معروفاً على نطاق واسع. كذلك لم يكن الناس يعرفون أنّه شاهد أفلاماً أخرجها ومثّل فيها يهود. في كتاب «كفاحي»، صاح هتلر ضدّ اليهود واتّهمهم بأنّهم «المبدعون المفكّرون» الواقفون وراء أفلام ومسرحيات «رديئة وبالية»: «كانت كالأوبئة، أسوأ من طاعون الموت الأسود»[1]. وأبرز الحاجة إلى «تطهير المسارح، والفنّ، والأدب، والصحافة من مظاهر عالم متعفّن ووضعها في خدمة فكرة ملتزمة أخلاقياً عن الدولة والثقافة»[2]. يبدو أنّ تلك الحاجة إلى «التطهير» لم تبطل عاداته الخاصّة في مشاهدة الأفلام.

فيما كانت بعض أفلام هوليوود التي أنتجها يهود أو أخرجوها أو مثّلوا فيها ممنوعة في ألمانيا النازية ما قبل الحرب، كان يتمّ عرض أخرى والاستمتاع بها. وفي بعض الأحيان، كان هتلر نفسه يُقرّر ما إذا كان يمكن عرضها في صالات السينما الألمانية. هكذا كان الحال مع فيلم «كامي» (1936) مثلاً، بطولة غريتا غاربو، التي كان هتلر معجباً كبيراً بها. كان المخرج جورج كيوكور يأتي من خلفية يهودية، لكنّ هتلر قرّر أنّه على الرغم من ذلك يجب عرض «كامي» في ألمانيا[3]. قد يتساءل المرء عن المعيار الذي كان هتلر يعتمده لاعتبار فيلم ما «يهودياً جدّاً»، علماً بأنّ الفيلم البولندي «الغابة اليافعة» صُنّف ضمن هذه الفئة: منعه هتلر بسبب مشاركة يهود في كتابة السيناريو، والإخراج، وعزف

1- هتلر، Mein Kampf, pp. 61-62.

2- هتلر، Mein Kampf, p. 279.

3- GTB، 18 سبتمبر 1937.

الموسيقى، والتمثيل[1]. هناك دليل على أنّ هتلر كفّ أحياناً عن متابعة أفلام مثّل فيها يهود أو أخرجوها، مثل فيلم «عاصف» من إخراج لويس فريدلاندر (1935)[2]، و«جامبيني الكبير» (1937)[3]، أفلام كان في إمكانه الكفّ عن مشاهدتها لأيّ أسباب ممكنة أخرى. لقد شاهد فيلم لوريل وهاردي «الآنسة السويسرية» واستمتع به على الرغم من أنّ الممثّلة التي أدّت الدور الرئيس فيه غريت ناتسلر (ديلا ليند) غادرت ألمانيا النازية عام 1933 بسبب خلفيتها اليهودية. حتّى أنّ ازدواجية القومية الاشتراكية تجاه الثقافة الأمريكية، التي كانت مرفوضة لاعتبارات أيديولوجية وغالباً عرقية لكن مقبولة في صالات السينما الألمانية، يمكن إرجاعها إلى هتلر نفسه. هتلر الشخصية العامّة، السياسية، أدان التعميم المفترض الذي اعتمدته هوليوود، ولكن استمتع به في جلساته الخاصّة في البرجهوف. ولم يكن جوبلز أقلّ ازدواجية. تضعنا مشاهدة هتلر الأفلام أمام مفارقة واضحة. كانت معاداة هتلر السامية، والثقافة الأمريكية، ورفضه «نظام» جمهورية فيمار معتقدات متأصّلة، مبادئ لا يمكن المساومة عليها. لكن موقفه من الأفلام لم تكن تُحدّده دائماً أفكار أيديولوجية أو عرقية مسبقة. بالنسبة إلى هتلر في موقعه الشخصي، يمكن للأفلام نفسها أن تتجاوز ظروف إنتاجها التي كان يُدينها.

1- BAB, R43 II/390: Seeger to Forum-Film، 19 أغسطس 1935.

2- BAB, NS10 125: لمحة عن نشاطات هتلر في 20 يونيو 1938.

3- BAB, NS10 125: لمحة عن نشاطات هتلر في 30 يونيو 1938.

-2-

من الحظر إلى التكليف
دور هتلر في إنتاج الأفلام

قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، اجتهد هتلر في مشاهدة كلّ فيلم ألماني وأجنبي طويل يُعرض في ألمانيا. كذلك كان هو أيضاً يُقرّر مصير الأفلام عندما لم تكن وزارة الدعاية السياسية قادرة على اتّخاذ قرار بشأن عرضها أم لا[1]. وقليلًا ما كانت النواحي الجمالية تؤثّر في تدخّلات هتلر، إن لم يكن مطلقاً. كان يُمليها مزيج من المبادئ الأيديولوجية وحساسية تجاه الوضع السياسي القائم. كما لعب هتلر أيضاً دوراً في تفويض أفلام تروّج لسياسات التحسين العرقي، أو مناهضة البولشفية، إضافةً إلى الطلب من ريفنشتال إخراج أفلام لمناصرة الحزب النازي. وتظهر أهمّية الأفلام بالنسبة إليه كأداة سياسية في مشاريع إنشائية عديدة قام بها.

حظر الأفلام

في 13 نوفمبر 1933، اتّصل جوبلز بهتلر في منتصف الليل ومعاً ناقشا، وربّما شاهدا أيضاً، فيلماً طويلاً بعنوان «آبيل والهارمونيكا»، قصة ليس فيها ما يؤذي كما تبدو، من إخراج إريك فاشنيك، عن بالون وزورق

1- كارل فيلهلم كراوزه، Im Schatten der Macht: Kammerdiener bei Hitler (Bochum, 2011), p. 34.

في بحر الشمال. تقع الشخصية النسائية الرئيسة في الفيلم، كورينا، في حبّ شابّ أمريكي تسمّيه «هوري». آبيل يقع في حبّ كورينا ويُصبح تعيساً، لكنّه في النهاية يُبحر مع صديقين رجلين من أصدقائه. وصف جوبلز الفيلم بأنّه «هراء بغيض، عديم الذوق»، واشتعل هتلر غضباً[1]، إذ رأى في صور الفيلم وقصّته احتفاءً بجسم الرجل، وروابط بين الذكور ومثلية جنسية. ولم يُساعد كون ممثّل مثليّ فعلاً، هانس براوسفيتر، قد قام بأحد الأدوار الرجالية في الفيلم، على التخفيف من تفاقم الأمور؛ سنة 1936، أرسل براوسفيتر إلى معسكر اعتقال بسبب ميوله الجنسية. جوبلز حظر الفيلم[2]، واستخدم الحظر ذريعةً كي يُعيد هيكلة شركة إنتاج الأفلام الألمانية «يوفا»[3]. غير أنّ الحظر لم يؤثّر في عروض الأفلام الألمانية في الخارج. شاهد الكاتب الألماني المنفي توماس مان فيلم «آبيل والهارمونيكا» في زوريخ في فبراير 1934، وأعجب به للأسباب ذاتها التي دعت جوبلز وهتلر إلى ازدرائه. كتب مان في مذكّراته يقول: «خرجت من صالة السينما إلى مقهى قريب من الفندق وأنا أشعر بالرضا، بل بالاستمتاع بعدما شاهدت [...] أجساماً فتيّة جميلة». يمكن فهم رأي مان كإشارة إلى ما كان عنده من ميول مثلية[4]، ورأي جوبلز وهتلر كإشارة على كراهيتهما للمثليين. على كلّ حال ما كان هتلر ليعجب بفيلم «آبيل والهارمونيكا» في أيّ وقت شاهده، لكن كان هنالك أيضاً دور للظروف السياسية. في 12 نوفمبر 1933، توجّه الألمانيون إلى الصناديق للتصويت لأوّل رايخشتاج (مجلس النوّاب) في انتخابات جرت في ما كان أصبح

---

1. GTB، 14 مايو 1933.
2. جرى حظر ثمانية وعشرين فيلماً ألمانياً على الأقل في الفترة 1933-1945. راجع فليكس مولر، Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin, 1998), p. 322. راجع أيضاً كرافت فيتزل وبيتر هاغمان، Zensur. Verbotene deutsche Filme 1933–1945 (Berlin, 1978).
3. GTB، 18 مايو 1933.
4. راجع أندرياس بلاتهاوس، "Die Phantome von Lübeck", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21 December 2008.

دولة الحزب الواحد. وقد أيّد أكثر من 90٪ من الذين صوّتوا الحزب النازي. هكذا تعزّز موقف هتلر وجوبلز بنتائج التصويت، وجاء ردّ فعلهما تجاه ذلك الفيلم غير الضارّ انسجاماً مع تعفّف أخلاقي بارز.

بعد مرور شهر واجه هتلر أولى عقباته الدبلوماسية القائمة بسبب فيلم نازي. كان ذلك دراما المغامرات «لاجئون» (1933) من إخراج جوستاف أوسيكي الذي كان يُرافق الموقف الألماني النازي السلبي تجاه الاتّحاد السوفياتي، ويُصوّر اضطهاد البولشفيين لألمان حوض الفولجا، والذين يخلّصهم من مأزقهم بطل ألماني على نموذج هتلر في دور من أداء فاتن جماهير السينما هانس ألبرس. كان من المقرّر أن يكون عرض «لاجئون» الأوّل في أوائل ديسمبر، تماماً خلال زيارة المفوّض السوفياتي للشؤون الخارجية مكسيم ليتفينوف لبرلين. كانت العلاقات الألمانية-السوفياتية في مرحلة هبوط، وكان ليتفينوف يرغب في تحالف عسكري مع فرنسا بعد مغادرة ألمانيا عصبة الأمم ومؤتمر نزع السلاح العالمي في أكتوبر. كان حظر «لاجئون» لينزع بعضاً (إن لم يكن كثيراً) من حدّة التوتّر بين السوفيات والألمان، لكنّ هتلر قرّر عدم الحظر[1]، واستعاض عنه بتأجيل العرض الأوّل يوماً أو اثنين؛ هكذا تمّ عرض «لاجئون» لأوّل مرّة من وراء ظهر ليتفينوف المغادر يوم 8 ديسمبر 1933. ذلك التأجيل الطفيف كان طريقة هتلر في أن يُظهر أنّه قدّم تنازلاً من دون أن يُقدّمه فعلاً. في المقابل، ومتى كان يُناسبه، كان يستخدم الأفلام للتكثيف من خصام دبلوماسي معيّن. عام 1937، احتجّ الزعيم الصيني تشانج كاي تشك لدى فرنر فون بلومبرغ، وزير الدفاع الألماني آنذاك، حول فيلم المغامرات الذي أخرجه هربرت سلبين «إنذار في بكين» (1937). تدور أحداث الفيلم في الفترة 1900 خلال ثورة البوكسر، وقد قدّم الأوروبيين في صورة نبيلة وأدان عنف الصينيين. أراد جوبلز أن يحظر الفيلم[2]، لكنّ هتلر رفض ذلك في

1- GTB، 6 ديسمبر 1933.

2- GTB، 26 يونيو 1937.

30 يونيو 1937. وبالطبع غيّر جوبلز رأيه كما يملي عليه واجبه، وكتب في مذكّراته: «إلى أين سنصل إذا سمحنا أن تُنقض الأفلام التاريخية من قبل البلدان التي تُصوّرها؟»[1]. طلب هتلر من جوبلز أن يكتب خطاباً مفصّلًا يشرح فيه قرار عدم حظر الفيلم. وحتّى عندما هدّد الصينيّون بالقيام بتظاهرة احتجاج، لم يُبدِ هتلر أيّ استعداد للتنازل[2]. كانت العلاقات بين ألمانيا والصين قد بدأت تتراجع مع تقارب الصين من الاتّحاد السوفياتي، وألمانيا من اليابان. عندما أعلنت اليابان الحرب على الصين في 7 يوليو 1937، أعرب هتلر عن الدعم الكامل لحليفه في الحلف المناهض للشيوعية العالمية. وكان رفض حظر «إنذار في بكين» تصريحاً واضحاً بعدم احترام هتلر للصينيين.

لم تكن الاعتبارات المعادية للشيوعية بعيدة عن فكر هتلر، كان بإمكانها أن تدفعه إلى فرض حظر فيلم معيّن وكذلك إلى رفضه. هكذا كان الحال مع فيلم «العبيد البيض» (1937)، وهو ملحمة تاريخية أخرجها كارل أنطون من بطولة كاميلا هورن[3]، إحدى أشهر نجوم السينما الألمانية في العالم. تدور قصّة «العبيد البيض» في سيباستوبول في زمن الثورة البلشفية، وكان يهدف إلى إظهار عنف الثوّار. كتب جوبلز في منتصف أكتوبر 1936: «إن الفوهرر حظر الفيلم» لأنّه «واقعي، مأخوذ من قلب البولشفية. على حدود الوسط في معالجته»[4]. عندما تحدث جوبلز إلى هورن عن الحظر، أكّد لها أنّ هتلر وجد الفيلم منحازاً إلى الشيوعية[5].

1- GTB، 30 يونيو 1937.
2- راجع GTB، 11 و13 يوليو 1937.
3- مثّلت هورن في هوليوود وبريطانيا (مثلاً في فيلم توماس بنتلي من العام 1933 «عش الغرام»).
4- GTB، 14 أكتوبر 1936.
5- كاميلا هورن، Verliebt in die Liebe: Erinnerungen (Frankfurt and Berlin,1985), p. 203.

وفرض جوبلز أن تنقل هورن إلى المخرج أنطون التغييرات المطلوبة[1]. أشرف جوبلز شخصياً على إعادة صياغة الفيلم: «لقد راجعت سيناريو الفيلم بنفسي. أصبحت له الآن هويّة»[2]. في 18 ديسمبر 1936، أشار فخوراً إلى أنّ هتلر رفع الحظر عن الفيلم[3]. في يونيو 1937، شكا جوبلز من فيلم نازي آخر يُركّز على الثورة البولشفية، «قلوب قويّة» (1937) من إخراج هربرت ميش: «لديه الأخطاء ذاتها التي في فيلم «العبيد البيض». بورجوازي الهوى وبسيط للغاية. ليس له إطار وليس فيه تباينات»[4]. باختيارهم إظهار لاأخلاقية الثورة البولشفية، وعنفها وصراعها الطبقي، لم يكن مخرجو الرايخ الثالث يمضون بعيداً بما يكفي. كان هتلر وجوبلز يُريدان تصويراً تاريخياً للشيوعية يكون على مستوى الأفكار النازية المعاصرة لها حول صراع عالمي-تاريخي للأيديولوجيات، ولا سيّما في إطار التوقيع على معاهدة حلف مناهضة الشيوعية العالمية، التي جرى وضع تفاصيلها في خريف عام 1936. لهذا السبب، أدخل جوبلز مشهداً أخيراً إلى «العبيد البيض» يُوضّح خطر الشيوعية على العالم، والحاجة إلى محاربتها.

كان يمكن وقتها للمخرجين إعداد أفلام دعاية سياسية، ومع ذلك أن يُخفقوا في تحقيق ما كان متوقّعاً منهم، أو حتّى أن يرتكبوا أخطاءً في نظر هتلر. ولا شكّ في أنّ ذلك ما حصل مع المخرج لويس ترينكر، الذي كان هتلر من المعجبين بأفلامه عن تسلّق الجبال. في العام 1937، أخرج ترينكر فيلماً روائياً بعنوان «مرتزقة» تدور أحداثه في إيطاليا القرن السادس عشر، وتتناول كفاح جيوفاني دي ميديتشي لاستعادة قصر والده من تشيزاري بورجا بمساعدة مرتزقة، التزاماً منه بفكرة توحيد أرض الآباء. كان اعتماد

1- هورن، Verliebt in die Liebe, p. 205.

2- GTB، 26 أكتوبر 1936.

3- GTB، 18 ديسمبر 1936.

4- GTB، 24 يونيو 1937.

«القمصان السود» لدى موسوليني كنموذج للمرتزقة في الفيلم يُقيم الربط بين القصّة وحاضر تلك الأيّام، بالإضافة إلى استخدام ستّين فرداً من مجموعة حرس هتلر الشخصيين، «اس اس لايبشتاندارتي أدولف هتلر»، لأداء دور المرتزقة[1]. ولسوء حظّ ترينكر، لم تُساعد الأهمّية المعطاة للكاثوليكية في الفيلم على أن يُرحّب به هتلر وجوبلز. شكا جوبلز من ميل ترينكر إلى «الضياع كثيراً في السحر الكاثوليكي الغامض»[2]. وكتب يقول: «لم يكن فيلماً بطولياً، بل فيلماً أملاه النشاط الكاثوليكي»[3]. صرّح ترينكر لاحقاً بأنّ هتلر غادر القاعة غاضباً بعد مشهد يركع فيه المرتزقة أمام الحبر الأعظم: «لقد توقّع على الأرجح أن يتمّ استخدام مجموعته، اس اس لايبشتاندرتي، بصورة مختلفة»[4]. عرف هتلر باحتجاجات جرت في ميونيخ ضدّ تركيز الفيلم على الكاثوليكية، وطالب جوبلز بقصّ مشاهد منه[5]. كان هتلر وجوبلز إذاً أمام إشكالية، فمن جهة هما لم يريدا مساندة فيلم يبدو كأنّه يحتفي بالكاثوليكية، خصوصاً في ظلّ قراءة المنشور البابوي «بقلقه العميق»، المنتقد للأفكار النازية، في الكنائس الكاثوليكية الألمانية[6]. ومن جهة ثانية، كان ذلك الإنتاج المشترك بين ألمانيا وإيطاليا يحتفل بفكرة القومية وقوّة الأمّة، ويمكن اعتباره ترسيخاً ثقافياً للصداقة الألمانية-الإيطالية. أي أنّه كان من شأن حظره أن يُثير حفيظة الإيطاليين[7]. هكذا أدّت المشكلة إلى تغيير في السياسات. تمّ عرض الفيلم لأوّل مرّة في 25 مارس 1937، ثمّ سُحب بعد تظاهرة احتجاج مصطنعة في راينلاند عندما ألقى أفراد من «شباب هتلر» بيضاً فاسداً على الشاشة خلال المشهد

1- لويس ترينكر، Alles gut gegangen: Geschichten aus meinem Leben (Munich, 1974), p. 359.
2- GTB، 17 مارس 1937.
3- GTB، 18 مارس 1937.
4- ترينكر، Alles gut gegangen, p. 360.
5- GTB، 31 مارس 1937.
6- أُلقيت في أحد الشعانين عام 1937.
7- GTB، 31 مارس 1937.

في سجلّ ريتر»[1]. هتلر أيضاً، الذي شاهد الفيلم في يونيو، شعر باستياء مماثل وعبّر عنه. «فيلم لافت برداءته [...]، قذارة من أعلى المستويات»[2]. والواقع أنّ الفيلم لافت فعلاً بعدم الاحترام الصريح فيه. فهو يتأرجح بين قلّة الذوق، والرعونة، وسخرية جديدة من نوعها آنذاك من صناعة الترفيه النازية. عن طريق المصادفة وليس عمداً، أنتج ريتر الفيلم الأكثر إثارة للاهتمام في الرايخ الثالث، ولكن بالنسبة إلى هتلر وجوبلز، لم يكن مقبولاً. من إبراز بطولة الرجولة في أفلامه السابقة، تحوّل تركيز ريتر إلى امرأة تحمل سيفاً وترتدي زيّ الرجال. ويُحتمل أن تكون المشاهد التي تدور في ماخور قد زادت في الإزعاج. كذلك لم تعجب موسيقى الفيلم فرقة موسيقى الرايخ («مزيج بين السوينج وبيتهوفن»[3]). ومع كلّ ذلك، وصل إلى ريتر في 16 يونيو الخبر «العجائبي» أنّ «كابريتشو» سيُعرض من دون تغييرات تطاله، ولم يؤدِّ نقد هتلر القاسي للفيلم بعد مرور بضعة أيّام إلى تأجيل عرضه الأوّل، الذي تلا في أغسطس[4].

مع كلّ ذلك، حرص جوبلز على ألّا يطول عرض «كابريتشو» في الصالات[5]، كما ساهم طيش ريتر في اتّخاذ قرار مهمّ أصدره جوبلز. في 16 يونيو 1938، اليوم الذي وصل فيه «القرار العجائبي» إلى ريتر، طلبت وزارة الدعاية السياسية صراحةً من مكتب معاوني هتلر إعلامها عن كلّ

1- GTB، 1 مايو 1937.

2- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 19 يونيو 1938.

3- راجع هيلغا وكارلهاينز وينتلاند، Geliebter Kintopp. Sämtliche deutsche Spielfilme von 1929–1945 mit zahlreichen Künstlerbiographien, Jahrgang 1935 und 1936 (Berlin, 1988).

4- اقتباس ورد في مؤلف هانس بورجلت، Das sübeste Mädel der Welt: Die Lilian Harvey Story (Munich, 1976), p. 184.

5- يذكر كاتب سيرة ليليان هارفي، هانس بورجلت، أنّ جوبلز سئم من طلبات هارفي بأن تُدفع لها أجورها بالعملة الأجنبية، وأنّ جوبلز انزعج من مشهد الماخور في «كابريتشو» حتّى كاد يفقد صبره. راجع Borgelt, Das sübeste Mädel der Welt, p. 185.

فيلم يشاهده هتلر، وعن رأيه فيه[1]. وتمّ تنفيذ ذلك الطلب من يونيو 1938 إلى يوليو 1939 على الأقلّ. وصف جوبلز فيلم «كابريتشو» بأنّه دليل على مشكلة أعمق في الصناعة السينمائية الألمانية، وعبّر عن نيّته في «اتّخاذ قرارات أكثر صرامة بحقّ الأفلام التخريبية داخل شركة الإنتاج الألمانية UFA»[2]. في 12 مايو 1938، أصدر «إنذاراً جدّيّاً» لرؤساء أقسام الإنتاج[3]. أراد جوبلز استخدام آراء هتلر في الأفلام بصيغتها المكتوبة كمصدر يدعم به جهوده للتحكّم الكامل في أفكار شركة الإنتاج السينمائي الألمانية والتي صارت نوعاً ما آنذاك ملكاً للدولة. كما أنّه كان يُديرها لأنّه سئم من تدخّلات أطراف أخرى. في العام 1935، أصدر هتلر مرسوماً يمنع الأفراد، والمجموعات أو التنظيمات الاحترافية من وضع الرقابة على الأفلام فقط لأنّها تُظهر أولئك الأفراد، أو أعضاء تلك المجموعات في صورة سلبية؛ وحدها وزارة الدعاية السياسية كان لها الحقّ في ممارسة الرقابة[4]. لكنّ ذلك لم يوقف الشكاوى. عام 1938، أتى الاستثناء من الصحافة الألمانية عن فيلم «النغم المتلاشي» (1938) من إخراج فيكتور توريانسكي لأنّ إحدى شخصياته كانت تُمثّل صحافياً سافلاً، بينما اعترض الأطبّاء على الطريقة التي صوّرهم فيها فيلم الدراما النمساوي «مرآة الحياة» (1938) إخراج جيزا فون بولفاري[5]. كانت حيازة آراء هتلر في الأفلام تُسهّل التحرّك ضد ذلك النوع من النقد، وتُمكّن جوبلز من التأكّد أنّ الآراء في الأفلام الآتية من البرجهوف كانت حقّاً آراء هتلر[6]. عدا ذلك فإنّ معرفة

1- راجع BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 16 يونيو 1938. تناول هتلر غداءه مع جوبلز، بورمان، ديبنتروب وآخرين.
2- GTB، 1 مايو 1938.
3- GTB، 12 مايو 1938.
4- راجع 'BAB,R43 II/390: 'Erlass des Führers 17.10.1935.
5- راجع GTB، 24 فبراير 1938، 25 فبراير 1938، 24 أبريل 1938 و8 يونيو 1938.
6- شهد هوفمان بعد الحرب أنّ بورمان كان لديه عادة تدوين «انتقاد هتلر غير المؤذي» بعد مشاهدته فيلماً، وجعله ملاحظة يُدرجها في «دفتره المشؤوم». كان ذلك يعني عادةً، برأي هوفمان، أنّه لم يعد يُسمح لممثّل معيّن بالظهور في أفلام، أو لفيلم معيّن بالعرض. راجع IfZ, MS 2049: شهادة هينريك هوفمان.

أيّ أفلام شاهدها هتلر كانت تُساعد جوبلز على اكتشاف إذا كانت هناك أفلام تُرسل إلى هتلر من وراء ظهره. كانت الفروع الألمانية لشركات أفلام أمريكية أحياناً تُرسل مباشرة أفلامها إلى هتلر، عادةً بأمل أن يرفض حظرها فيما لو وُضع عليها حظر[1]. في أكتوبر 1937، مثلًا، طلبت باراماونت من هتلر أن يُفكّر في رفع الحظر عن فيلم ألكسندر هول «أعطنا ليلنا»، و«أميرة الأدغال» للمخرج فيلهلم تيل، وفيلم «رجل السهول» للمخرج سيسيل ب. دو ميل، وكُلّها عُرضت في الولايات المتّحدة عام 1936[2]. مرّر مكتب رقابة الأفلام «أميرة الأدغال» في شهر مارس 1938، على الرغم من كون مخرجه وليام تيل يهودياً، و«رجل السهول» في مارس 1940.

غير أنّ مدى استفادة جوبلز الحقيقية من آراء هتلر في تحكّمه في إنتاج الأفلام يبقى مجرّد تخمين[3]. بضعة أيّام بعد طلب وزير الدعاية السياسية أن يبقى على اطّلاع على مشاهدات هتلر، شكا هتلر إليه من مبالغة الأفلام الألمانية في التركيز على المشاكل المهنية. وعده جوبلز بأن يفعل ما في وسعه[4]، لكنّ شكوى هتلر كانت توحي بأنّه يفهم الاعتراض على بعض المهن في الأفلام الألمانية[5]. وأكثر الأحيان لم يكن لآراء هتلر السلبية

1- راجع ماركوس سبيكر، Hollywood unterm Hakenkreuz: Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich (Trier, 1999), p. 236.

2- كان «أميرة الأدغـال» قد أُرسل إلى البرجهوف في ديسمبر 1936، راجع BAB, NS10/48: Seeger to Adjutantur des Führers، 17 ديسمبر 1936.

3- في يناير 1938، كتبت توينتيث سينشري فوكس إلى مكتب معاوني هتلر تسألهم «إذا كان يمكن الحصول على رسالة من الفوهرر يُعبّر فيها عن رأيه بقيمة الأفلام الأمريكية في ألمانيا وتأثيرها». أجاب معاون هتلر الأول، بروكنر، أنّه «إلى الآن رفض الفوهرر من حيث المبدأ الإفصاح عن أحكام من هذا النوع». راجع BAB, NS10/48: Deutsche Fox Film to Adjutantur des Führers، 10 يناير 1938.

4- GTB، 21 يونيو 1938.

5- راجع أيضاً الفصل 7، الدليل كيف أنّ هتلر، في أثناء الحرب على الأقلّ، سمح بأن تنال بعض الأفلام من مهن معيَّنة كتلميح.

ذلك التأثير الكبير في قرار عرض الأفلام أو منعها[1]. هكذا مثلًا رأيه في فيلم هارالد باولزن «سيّدة في المناطق المدارية» («رديء»)، وهو بالفعل ميلودراما غير معقولة تدور أحداثها في مزرعة في الكاميرون، لم يُؤدِّ بجوبلز، الذي لم يعجبه الفيلم أيضاً («مضجر وغير منطقي»)، إلى اتّخاذ أيّ إجراء بحقّه[2]. وقد عُرض في الصالات في 28 يوليو 1938. وإذا أمل جوبلز في استخدام تعليقات هتلر كسند له لتطبيق أيّ نوع من الضغط على صناعة السينما الألمانية، فإنّ هتلر، وحتّى أواخر 1938، كان بالمقابل يضغط على جوبلز باستخدام مشاهدته الأفلام لتأنيبه. كان تعلّق جوبلز المتزايد بالممثّلة التشيكية ليدا باروفا يُهدّد بالقضاء على زواجه، وعمله، وعلاقته بهتلر. ذلك الوضع الذي أغضب هتلر دفعه أيضاً إلى فرض الحظر على فيلمين بنيّة إحراج جوبلز وإعادته إلى وعيه. والفيلمان اللذان طالهما الحظر هما «القلب القديم يذهب في رحلة» (1938) من إخراج كارل يونجهانس[3]، و«يُمكن للحياة أن تكون رائعة» (1938) من إخراج رولف هانسن[4]. يُقدّم «القلب القديم يذهب في رحلة» صورة غير لائقة لمجتمع زراعي، بينما يُركّز «يُمكن للحياة أن تكون رائعة» على مشاكل أزمة السكن. هنا تستوقفنا مشاكل الرقابة التي واجهها الفيلمان كي تُظهر لنا جيّداً لماذا كان مخرجو الأفلام في الرايخ الثالث يتفادون تناول المشاكل الاجتماعية: كان هناك دوماً احتمال أن يُرى في ذلك الوصف انتقاد للسياسات النازية. من هنا تفضيلهم التعاطي مع المشاكل في الأوساط المهنية البعيدة على ما يبدو عن السياسة.

1- دفع رأي هتلر السلبي في فيلم فريتز تيري «الأميرة سيسي»، وفيلم عن الملاكم ماكس شميلينج، جوبلز إلى فرض حظرهما، ولكن في حالة الفيلمين، طلب جوبلز صراحة من هتلر تأكيداً على أنّه يجب حظرهما - وكان السبب في حالة الفيلم عن ماكس أنّ «شميلينج تعرّض لضرب مبرح» (GTB، 13 يوليو 1938). راجع أيضاً، BAB, NS10/45: Bahls to Leichtenstern، 16 يوليو 1938.

2- راجع، BAB, NS10/45, Bahls to Leichtenstern، 16 يوليو 1938؛ وراجع GTB، 7 يوليو 1938.

3- مولر، Der Filmminister, pp. 324–25.

4- راجع فيتزل وهاجمان، Zensur, p. 90.

الأفلام الوثائقية وقطع النسل

كان هتلر يتدخّل عادةً في مصير الأفلام الروائية الفردية في مرحلة ما بعد الإنتاج والتوزيع، لكنّ تدخّله في الأفلام الوثائقية كان أكثر جذرية، ويتعلّق بأهداف طويلة المدى أكثر واهتمامات سياسية أكثر آنية. هكذا كان الحال مع الفيلم الوثائقي القصير، بمدّة 25 دقيقة، «ضحايا الماضي» (1937)، الذي أُعدّ لتبرير قطع النسل الإجباري الذي فُرض على أصحاب الاحتياجات الخاصّة الذهنية والبدنية. تمّ إقرار قانون «منع تناسل المرضى وراثياً» في 14 يوليو، وكان يسمح بتعقيم المواطنين الألمان الذين يُعانون افتراضاً من خلل وراثي، برأي هيئة كانت تملك الاسم الطنّان «محاكم الصحّة الوراثية». بعد فترة قصيرة، بدأ المكتب العرقي-السياسي في الحزب النازي تصوير أفلام تُساند ذلك القانون، منها مثلاً «خطايا الآباء» (1935)، «الميراث» (1935)، و«الخلل الوراثي» (1936). أمّا الأشهر في هذه السلسلة فهو فيلم «ضحايا الماضي»، من إخراج جيرنوت بوك-شتيبر، وفق سيناريو مشترك بين بوك-شتيبر ورودولف فريركس من المكتب العرقي-السياسي. إنّه فيلم تمّ إعداده بناء على طلب من هتلر بعد مشاهدته «الخلل الوراثي» الذي وجده جيّداً، ولكن على ما يبدو مع الحاجة إلى تحسين الفكرة[1]. وكان هتلر هو الذي خطر له تناول الموضوع تناولاً سينمائياً أكثر «احترافية»[2]؛ هكذا تعاونت وزارة الدعاية مع المكتب العرقي-السياسي ضماناً لتحقيق ذلك. كانت الأفلام التي

1- راجع كارل لودفيج روست، Sterilisation und Euthanasie im Film des 'Dritten Reichs' (Husum, 1987), p. 65. راجع أيضاً BAB, NS10/64: Frercks to Hanke، 23 مارس 1937، ومايكل بورلي، Death and Deliverance: Euthanasia in Germany 1900–1945 (London, 2002), p. 182.

2- راجع كارل هاينز روت، 'Filmpropaganda für die Vernichtung der Geisteskranken und Behinderten im «Dritten Reich» ', in Götz Aly et al., Reform und Gewissen, 'Euthanasie' im Dienst des Fortschritts (Berlin, 1989), pp. 125–93, here p. 131.

سبقت «ضحايا الماضي» صامتة قياس 16 ملم، تستخدم تعليقات مكتوبة لتحفيز التفسير المرغوب فيه للفيلم. بالمقابل كان «ضحايا الماضي» فيلماً ناطقاً، مع صوت معلّق وموسيقى درامية أحياناً تربط ما بين المقاطع المنفردة. كلّ ذلك ساعد على تعزيز رسالته الصارمة[1]. لقد زعم أنّ أصحاب الاحتياجات الخاصّة كانوا عبئاً مالياً يستنزف المجتمع؛ أنّهم كانوا يعيشون في بيوت رعاية فاخرة، بينما يعيش كثير من الألمان في الفقر؛ وأنّهم إذا استمرّوا في الإنجاب بمعدّل أكثر من الأصحّاء، فسرعان ما سيصبح الألمان أمّة من البلهاء.

من الممكن أنّ هتلر شاهد «ضحايا الماضي» لأوّل مرّة في أكتوبر 1936[2] إذا كان هذا صحيحاً، فقد كان من الضروري مشاهدته ثانيةً في أوائل 1937، عندما أرسل جوبلز نسخة كانت بحوزته إلى مكتب معاوني هتلر مطالباً بقرار يتعلّق بإمكانية عرض الفيلم، قرار كان هتلر يحتفظ بحقّ اتّخاذه[3]. ذكر جوبلز أنّ هتلر وجد «ضحايا الماضي» فيلماً «جيّداً جدّاً»، وأنّه «يجب عرضه في كافّة صالات السينما الألمانية»[4]. بعد مشاهدة مشتركة، كرّر جوبلز وهتلر أنّه يجب نشر الفيلم «بأسرع ما يمكن [...] في كافة صالات السينما الألمانية في إطار برنامج عرض سينمائي طبيعي ولائق»[5]. كان ذلك أوّل عرض عامّ لفيلم من هذا النوع؛ وكانت أفلام المكتب العرقي-السياسي السابقة حول أصحاب الاحتياجات الخاصّة معدّة للمشاهدة الداخلية في صفوف الحزب النازي، ويتمّ تقديمها

1- راجع 'BA FA, B 55407-1: 'Opfer der Vergangenheit.
2- من المؤكّد أنّ وزارة الدعاية السياسية أرسلت الفيلم إلى مكتب معاونيه في أكتوبر. راجع BAB, NS10/42: Seeger to Adjutantur des Führers، 26 أكتوبر 1936.
3- BAB, NS10/48: Seeger to Adjutantur des Führers، 8 فبراير 1937.
4- GTB، 11 فبراير 1937.
5- BAB, NS10/64: Frereks to Hanke، 23 مارس 1937.

صراحةً ضمن خطّة عمل «تربوية»، مرفقة بمحاضرة[1]. ظهرت اعتراضات على عرض الفيلم على العامّة، ولكن تمّ تجاهلها. فريركس مثلاً كتب إلى سكرتير جوبلز، كارل هانكه، يفرض عليه أنّه حتّى لو كان هو، هانكه، لا يقدر أن يُوافق على كلّ الصور «المنفرة»، فقد كان من الضروري أن يُعرض على الأمّة «الجانب الصعب والقاسي للحياة العرقية». كذلك أشار فريركس إلى أنّ تلك الصور تمثّل استجابة مباشرة لتعليمات هتلر[2]. في شهر أبريل، بات عرض «ضحايا الماضي» إلزامياً[3]. بعد عرض حضره قادة الحزب وممثّلون عن التنظيمات النازية في برلين (لم يكن هتلر ضمن الحضور) شقّ الفيلم طريقه إلى صالات السينما الألمانية الـ5,300. وكتبت قيادة الرايخ للدعاية السياسية إلى كافّة مكاتب غاو لتوزيع الأفلام، مشدّدةً على أنّ هتلر أصرّ على ضرورة أن يُشاهد «ضحايا الماضي» كلّ «رفيق للشعب»، وأن يتمّ التعاون والتنسيق بين المكتب العرقي-السياسي ومكاتب غاو لتوزيع الأفلام للتأكّد من تنفيذ أوامره[4]. لم تكن أيّ صالة سينما في الرايخ معفاة من عرض الفيلم[5].

قدّم فيلم «ضحايا الماضي» ترجمة بصرية وحرفية لواحد من تصريحات هتلر الاستنتاجية في كتابه «كفاحي»: «مَن ليس في كامل

1- تمّ عرض «الخلل الوراثي» أيضاً في فروع تنظيمات الحزب النازي في الخارج، في إسبانيا مثلاً. وأشارت الإرشادات التي رافقت طلب عرضه إلى الحاجة إلى «فتح عيون» رفقاء الحزب إلى «الأهمية الملحّة لإيجاد حلّ شامل قريب لمشكلة الصحّة الوراثية». راجع BAB, NS9/101: 'Schmalfilm «Erbkrank», Landesgruppe Spanien، 26 مارس 1936.

2- BAB, NS10/64: Frercks to Hanke، 23 مارس 1937.

3- BAB, NS10/64: Frercks to Wiedemann، 2 أبريل 1937.

4- BAB, NS18/901: 'Reichspropagandaleitung Amtsleitung Film an alle Gaufilmstellen der NSDAP، 8 مارس 1937. إلّا أنّه تمّ تحديد عمر المشاهدين؛ منعت مشاهدة الفيلم لمن كانوا دون سنّ الرابعة عشرة. راجع Rundschreiben Nr. 92/37 an alle Gaufilmstellen der NSDAP، 1 أبريل 1937.

5- راجع BAB, NS18/901: Rundschreiben Nr. 114/37 an alle Gaufilmstellen der NSDAP، 7 مايو 1937.

صحتّه وأهليّته البدنية والعقلية يجب ألّا يُسمح له أن يُديم عذابه في جسد ولده»[1]. ومثل سابقاته من أفلام قطع النسل، ولكن بنبرة أقوى، يسعى الفيلم إلى إقناع المشاهد بأنّه من شأن القانون الإلهي والقانون الطبيعي على السواء ألّا يسمحا للضعفاء وراثياً بالتناسل. وكما قال مايكل بورلي: «يتبنّى الفيلم بمكر لغة الرحمة والأخلاق والدين للتلاعب بها بفعالية أكثر»[2]. لقد جاءت دعوة هتلر إلى إنتاج فيلم عن أصحاب الاحتياجات الخاصّة لتوزيعه وعرضه رداً على الاستياء العامّ الذي أثارته قوانين منع التناسل، مع تعبير الكنيسة الكاثوليكية بعض الأحيان عن عدم موافقتها. حتّى أنّ وزير الداخلية فيلهلم فريك أصدر بياناً يطلب من المؤسّسات الحكومية اتّخاذ الإجراءات ردّاً على «البلبلة» المخالفة للقانون[3]. كذلك كان من الواضح أنّ القصد من مقطع الفيلم الذي يُظهر عروساً تطلب من أحد الأطبّاء نصيحة عن الصحّة الوراثية الترويج لقانون صحّة الزواج الذي صدر في أكتوبر 1935.

في الوقت ذاته، يرمي هوس الفيلم بالتركيز على صور العجز والإعاقة إلى تكدير المشاهدين بحيث أنّ أيّ معارضة ممكنة لأيّ خطّة تقود إلى القتل الرحيم يتمّ وأدها في المهد. القتل الرحيم، وتحت ستار الحرب[4]، هو ما كان هتلر يطمح إليه دائماً غير أنّه كان يُدرك أنّ هذا الإجراء ما كان ليُلاقي ترحيباً من أكثرية الشعب الألماني[5]. في بعض المشاهد، يربط «ضحايا الماضي» بين الضعف الذهني واليهودية، مستخدماً الشعور

1- يذكر والتر جروس هذه المسلّمة في مقال من العام 1937 عن «ضحايا الماضي». راجع Walter Gross, 67Opfer der Vergangenheit, Film-Kurier, 8 April 1937.

2- بورلي، Death and Deliverance, p. 188.

3- جيرهارد بيزير، Die Kirchen und das Dritte Reich: Spaltungen und Abwehrkämpfe 1934-1937 (Munich, 2001), p. 871.

4- يان كيرشو، Hitler 1936-1945: Nemesis (London, 2000), p. 256.

5- كيرشو، Hitler 1936-1945, p. 256.

المعادي للسامية لإثارة النقمة والخوف. واضح أنّ هتلر كان واثقاً من أنّ مواجهة المشاهدين الألمان بصور تتعمّد إثارة الاشمئزاز ستعطي المفعول المطلوب. هنا أيضاً، نلتقي من جديد إيمانه بالقوّة البصرية. غير أنّه عاد وتراجع عن مواجهة المشاهدين مباشرةً بتوثيق بصري للقتل الرحيم. ذلك أنّه في أغسطس 1939، عرض فيليب بوهلر، رئيس مستشارية هتلر، ومارتن بورمان على هتلر مشاهدة فيلم بعنوان «حياة غير مستحقّة». في وصفه تلك المشاهدة، ذكر معاون هتلر العسكري جرهارد إنجل أنّ الفيلم كان حول القتل الرحيم للأطفال، وقد نسّقت مستشارية هتلر أولى الخطوات نحو إنتاجه ابتداءً من منتصف عام 1939 بناءً على أوامر صريحة منه. لقد اقترح بورمان على هتلر عرض الفيلم في صالات السينما، لكنّ طبيب هتلر، كارل برانت، رفض الفكرة، وسأله: ما رأيك لو اكتشفت مثلاً واحداً من أطفالك في الفيلم؟ هكذا استبعد هتلر فكرة عرض الفيلم على العامّة بعد هذا المثل، بافتراض أنّه وافق مع تقدير برانت أنّه «سيكون مثيراً للقلق»[1].

بعض اللحظات في ولادة «ضحايا الماضي» تشهد على شراسة جوبلز وهتلر وقد برزت إلى الواجهة[2]. في 4 ديسمبر 1936، علّق جوبلز على مشاهد فيلم «من مصحّات للمجانين لتبرير قوانين منع التناسل»: «مشاهد فظيعة [...] يتجمّد دم المرء لمجرّد رؤيتها»[3]. بعد أيّام قليلة، كتب في يوميّاته عن حفلة عشاء «صغيرة ولطيفة» حضرها مع آخرين

1- جيرهارد إنجل، Heeresadjutant bei Hitler 1938 1943: Aufzeichnungen des Majors Engel، تنقيح وتعليق هيلدجارد فون كوتسه (Stuttgart, 1974), pp. 56 57.

2- لتحليل مفصّل عن بنية الفيلم والقصد منه، راجع باولا ديل، Opfer der Vergangenheit: Konstruktion eines Feindbildes، في: سابين مولر، ميريام رورروب وكريستيل تروفيه، eds, Abgeschlossene Kapitel? Zur Geschichte der Konzentrationslager und der NS-Prozesse (Tübingen, 2002), pp. 134 44.

3- GTB، 4 ديسمبر 1936.

يوجين كلوبفر، هاينز هيلبرت، وليدا باروفا[1]. كان ترفيه الأمسية عبارة عن فيلم حول «السقم الوراثي» حظي «بتصفيق حادّ»، وتبعه فيلم فرنسي «رديء»، ثم «كلب آل باسكرفيل» («كلّه تشويق وتسلية»). لقد عرض جوبلز على ضيوفه ما يُحتمل أنّه «ضحايا الماضي» كفيلم رعب مشوّق، يمكن للمرء الاستمتاع به مع كأس أو اثنتين، من دون التفكير في الإذلال الذي تعرّض له أصحاب الاحتياجات الخاصّة في الفيلم أو في مصيرهم في ظلّ النازية. في 10 فبراير 1937، اقترح هتلر على جوبلز، بعد مشاهدته «ضحايا الماضي»، إضافة صورة هيلغا، ابنة جوبلز البالغة من العمر آنذاك أربع سنوات، لإعطاء «صورة نهائية جميلة»[2]. أخذ جوبلز بالفكرة وطوّرها، وبعد عشرة أيّام، أرسل إلى هتلر بكرة من الفيلم تُظهر أطفاله، فرضاً لنيل موافقة هتلر على إدراج الصور في الفيلم[3]. كتب جوبلز متحمّساً: «فيلم ضحايا الماضي مع صور أطفالنا في النهاية، وثلاثتهم بغاية الظرف!»[4]. وبالفعل تضمّ نسخة الفيلم النهائية مقطعاً للأطفال الثلاثة وهم يلعبون. من المؤكّد تقريباً أنّهم كانوا هيلغا، هيلده، وهلموت جوبلز وقد استُخدموا كنماذج للأطفال الألمان الأصحّاء، على تناقض مع صور الإعاقة المضنية التي تعبر قبل صورتهم، واستباقاً لذروة ما يُمجّده الفيلم، أي احتفال بصري بمجموعات الشباب من الرياضيين القوميين الاشتراكيين، وبعدهم في المشهد الأخير، هتلر نفسه. تلك الطفرة العاطفية التي أحسّها هتلر وجوبلز عند التفكير في أطفال جوبلز تتناقض كلّياً مع انعدام تعاطفهم المطلق مع أصحاب الاحتياجات الخاصّة. تمّ تصوّر العالم كصراع بين غير الجدير والجدير، الظلام والضوء، المرض والصحّة، البشاعة والجمال. وقد لعب «ضحايا الماضي» دوراً في

1- GTB، 10 ديسمبر 1936.

2- GTB، 11 فبراير 1937.

3- BAB, NS10/48: Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) to Adjutantur des Führers، 22 فبراير 1937.

4- GTB، 23 فبراير 1937.

التحضير لقتل «غير الجديرين». نحو نهاية الحرب، قتل جوبلز وزوجته ماجدا أطفالهما كي لا يقع «الجديرون» في يد الحلفاء «غير الجديرين». بالنظر إلى التناقض المذكور بين حيوية أطفال جوبلز والأطفال المرضى الآخرين في «ضحايا الماضي»، يُعتبر ذلك الحدث تطوّراً ساخراً يحمل المرارة في ثناياه[1].

في المعركة ضدّ عدوّ العالم

المثل الرئيس الثاني الذي نُقدّمه عن استنهاض هتلر إنتاج فيلم وثائقي يروّج للعدائية، هذه المرّة تجاه الاتّحاد السوفياتي، يأتي عبر فيلم عن الحرب الأهلية الإسبانية (1936-1939)، وكانت حرباً فسّرها النازيون كحملة ضدّ الإمبريالية الشيوعية السوفياتية. لقد أنتج النازيون فيلمين اثنين عن تلك الحرب. مرّ العمل على الفيلم الأوّل عبر نسخ وعناوين عديدة بعدما بدأ عام 1936، كي يصل الفيلم إلى صالات السينما بعنوان «أبطال في إسبانيا» عام 1938. لم يأتِ الفيلم بتكليف من هتلر، لكنّ هتلر بلا شكّ تدخّل في إنتاجه. أمّا الفيلم الثاني، فكان فكرته. في يناير 1939، طلب هتلر من كارل ريتر أن يُسافر إلى إسبانيا ويُصوّر ما كان يأمل أن يكون آخر مراحل الحرب[2]. وكانت النتيجة فيلم «في المعركة ضدّ عدوّ العالم: متطوّعون في إسبانيا» (1939). بعد اشمئزاز هتلر من فيلم ريتر «كابريتشو»، قد يبدو مفاجئاً أن يقع اختياره عليه، غير أنّ ريتر في تلك الأثناء عاد وكسب تقدير هتلر بعد العرض الأوّل لفيلمه «الاستحقاق» الذي تناول بناء قوّات السلاح الجوّي الألماني وصعودها في ظلّ القومية الاشتراكية. هتلر، الذي حضر العرض الأوّل في ديسمبر 1938، وصف

1- في رسالة بتاريخ 28 أبريل 1945، كتبت ماجدا جوبلز أنّ «العالم الآتي بعد الفوهرر والقومية الاشتراكية لا يستحقّ العيش فيه». راجع: Anja Klabunde, Magda Goebbels: Annäherung an ein Leben (Munich, 1999), p. 294.

2- راجع 'Das Heldenlied auf die Legion Condor', Film-Kurier، 16 يونيو 1939.

«الاستحقاق» بأنّه «أفضل فيلم معاصر حتّى ذلك الحين»[1]. لقد أدّت أسبابٌ عديدة بهتلر إلى الطلب من ريتر صنع فيلم عن الحرب الأهلية الإسبانية، أوّلها أنّه أراد فيلماً يُركّز بشكل خاصّ على دور كتيبة كوندور الألمانية، التي بقيت مشاركتها في الحرب سرّية رسميّاً إلى حين فوز فرانكو. وأراد ثانياً فيلماً يُصوّر السلاح الألماني والقوّات الألمانية في عملها، كي يُدهش بها الحضور المحلّي والعالمي. هكذا كان ريتر، بناءً على الحكم على «الاستحقاق»، خياراً مناسباً كمخرج لهذه المهمّة الجديدة. وأخيراً، لم يكن هتلر راضياً عن «أبطال في إسبانيا»، حيث لم يُظهر تهديد البولشفية للعالم بالوضوح الذي كان يُريده. تماماً كما أحسّ بأنّ «ضحايا الماضي» سيكون تحسيناً لما سبقه من الأفلام المشابهة، شعر هتلر بأنّ ريتر سيُصوّر الحرب الأهلية الإسبانية بأفضل مّما قام به فريق الإنتاج الذي كان خلف «أبطال في إسبانيا».

انطلقت الفكرة الأساسية وراء الفيلم الذي أصبح «أبطال في إسبانيا» من وزارة الدعاية السياسية. بعد وقت قصير من قرار هتلر دعم القضية القومية في إسبانيا، استلم هانس فايدمان، المشرف على إنتاج الأفلام الإخبارية الألمانية منذ 1935، مهمّة إنتاج وثائقي حول الصراع. كان يُفترض أن يُخرجه كارل يونجهانس، الذي تعاون معه فايدمان أيضاً على عدد من مشاريع الأفلام الأخرى مثل «شباب العالم» (1936)، وهو فيلم عن الألعاب الأولمبية الشتائية لعام 1936، و«الزمن العظيم» (1938)، الذي احتفى «بإعادة بناء الرايخ» في ظلّ هتلر. وكان يونجهانس صاحب شخصيّة ملوّنة، ففي الأعوام 1920 وبداية 1930 أخرج أفلاماً للشيوعيين قبل الانتقال إلى النازيين[2]. اليوم، يتذكّره

1- Pour le Merite «in Anwesenheit des Führers uraufgeführt', Völkischer Beobachter»، 24 ديسمبر 1938.

2- راجع أندريا بيتزر، The Secret History of Vladimir Nabokov (Cambridge, 2013), p. 105.

الناس فقط بسبب علاقته العاطفية بشقيقة فلاديمير نوبوكوف سونيا، التي كانت تصغره بأكثر من عشر سنوات. لم يكن نابوكوف موافقاً على العلاقة، لكنّها ربّما ألهمته كي يكتب روايته «غرفة التصوير المظلمة» (1932)، وحتّى «لوليتا» (1955)[1].

ربّما لم يكن يونجهانس قادراً كُلّيّاً على فصل نفسه عن القضيّة اليسارية، لأنّ فيلمه عن الحرب الأهلية الإسبانية، «بلاء الحرب» (1936)، اصطدم بمعارضة جوبلز، الذي شكا ممّا رآه لخلوّه من الوضوح والدقّة[2]. أجرى فايدمان بعض التغييرات. وفي حين وجد جوبلز أنّ النسخة الجديدة «قابلة للاستخدام»[3]، طلب هتلر عدم عرضها، لأنّها كانت لا تزال غير واضحة ودقيقة بما يكفي، والنصّ مشحوناً بدرامية مفرطة. «لهذا تقرّر حظره»، كما كتب جوبلز[4]. بالمختصر لم يفلح يونجهانس بنقل الشعور المعادي للبولشفية الذي أراده هتلر[5]. هكذا حوّلت شركة الإنتاج الألمانية-الإسبانية إيسبانو للأفلام «بلاء الحرب» إلى «إلى الأمام إسبانيا»؛ كان جوبلز قد أسّس إيسبانو للترويج للدعاية المناصرة للقومية والنازية في إسبانيا. عُرض «إلى الأمام إسبانيا» في النمسا مطلع عام 1938[6]، قبل أن تكسب حقوقه بافاريا فيلم في ميونيخ وتُكيّفه إلى ما

1- بيتزر، The Secret History of Vladimir Nabokov.

2- GTB، 4 ديسمبر 1936.

3- GTB، 10 يناير 1937.

4- GTB، 12 يناير 1937.

5- بناءً على أقوال المخرج الإسباني كارلوس فرنانديز كوينكا، وجد جوبلز فيلم يونجهانس «متحيّزاً للشيوعية». راجع وولفجانج مارتن هامدورف، Zwischen ¡NO PASARAN! und ¡ARRIBA ESPAÑA!: Film und Propaganda im Spanischen Bürgerkrieg (Münster, 1991), p. 107.

6- لا يبدو أنّ إيسبانو طلبت إذناً بعرضه في ألمانيا في ذلك الحين. راجع BAB, R109 I/1359a: Bavaria Filmkunst to Tobis-Tonbild-Syndikat، 10 أغسطس 1938.

أصبح «أبطال في إسبانيا»[1]. كان العرض الأوّل لفيلم «أبطال في إسبانيا» يوم 6 أكتوبر 1938، مع الموافقة الرسمية: لقد كان الزعيم الحزبي لميونيخ ومنطقة بافاريا العليا، أدولف فاجنر، الراعي الرسمي، وقد حضر ممثّلون عن الحزب والدولة والقوّات المسلّحة المتّحدة، الفيرماخت[2]. غير أنّ جوبلز كان قد عبّر عن قلقه قبل إطلاق الفيلم لكونه عنيفاً جدّاً: «وصف مرعب للحرب الأهلية [...] لا يُناسبنا»[3]. وقبيل عيد الميلاد عام 1938، قرّر هتلر أنّه لا يُمكن عرض الفيلم في باقي أراضي الرايخ ما لم تُجرَ بعض التغييرات[4].

اتّصل إرنست لايشتنشتيرن من وزارة الدعاية، التي أصدرت الحظر، بهانس شفايكارت، مدير الإنتاج في بافاريا، وطلب السيناريو كي يرى أين يجب اقتطاع المشاهد[5]. أراد هتلر، بعبارة أخرى، القصّ من موادّ الفيلم، ولو أنّه من الممكن أيضاً أنّ قوّات الفيرماخت أظهرت اعتراضها على بعض المقاطع[6]. كذلك طلب هتلر بعض الإضافات[7]. كان من الطبيعي

1- للمفاوضات بين شركتي إيسبانو وبافاريا، راجع BAB, R109 I/1359b. استمرّت بافاريا في التعاون مع إيسبانو على المشروع، وصوّرت منه أيضاً نسخة إسبانية، «إسبانيا البطولة».

2- Helden in Spanien (uraufgeführt), Film-Kurier, 7 أكتوبر 1938. راجع أيضاً 'Helden in Spanien', Licht Bild Bühne، 7 أكتوبر 1938.

3- GTB، 8 أغسطس 1938.

4- راجع BAB, NS10/48: Leichtenstern to Adjutantur des Führers، 18 فبراير 1939.

5- مكتبة الكونجرس في واشنطن: أوراق جيردي تروست وبول لودفيج تروست/ وثائق ألمانية 781/464: Schweikart to Leichtenstern، 22 ديسمبر 1938.

6- كانت نسخة من «أبطال في إسبانيا» شوهدت حديثاً من قبل قادة الفيرماخت وكذلك هتلر، وأكّد ليختنشترن لشفايكارت أنّه اعتقد أنّ الاحتجاجات صدرت عن الفيرماخت. راجع مكتبة الكونجرس في واشنطن: أوراق جيردي تروست وبول لودفيج تروست/ وثائق ألمانية 781/464: 'Aktennotiz (Schweikart)'، 22 ديسمبر 1938.

7- تتضمّن قائمة أفلام اختارها هتلر للمشاهدة في 18 يناير 1939 مقتطفات من أفلام إخبارية عن إسبانيا، و«أبطال في إسبانيا»، ومادّة مصوّرة إضافية عن «أبطال في إسبانيا». راجع BAB, NS10/48: 'Filmliste für 18. Januar 1939'.

أن يطلب رؤية «أبطال في إسبانيا» منسجماً مع الأحداث الجديدة آنذاك، خصوصاً مع تزايد احتمالات انتصار القوّات الوطنية[1]. وللحصول على مقاطع جديدة، أرسلت بافاريا وإيسبانو فيلم فريق تصوير إلى إسبانيا في منتصف يناير 1939. في غضون ذلك، بقي «أبطال في إسبانيا» محظوراً. في شهر فبراير، بعد اطّلاعه على الضرر المالي الذي لحق بافاريا من جراء ذلك، رفع هتلر الحظر، ولكن ليفرضه ثانيةً بعد وقت قصير[2]. تابعت بافاريا التعديل في الفيلم «كي يتوافق مع الأحداث في إسبانيا»[3]، ولكن حتّى بعد نهاية الحرب الأهلية الإسبانية، أراد هتلر الإضافة على الفيلم. في 9 مايو 1939، بالضبط عندما اعتقدت بافاريا أنّها ستتمكّن أخيراً من إطلاق الفيلم، اتّصل معاون هتلر الشخصي يوليوس شاوب ليقول إنّ هتلر طلب المزيد من التغييرات؛ كان يجب أن ينتهي «أبطال في إسبانيا» على مشاهد دخول فرانكو المنتصر إلى مدريد. عندها أشار شاوب إلى أنّه يمكن إطلاق الفيلم في برلين في 10 مايو[4]. ولكن مع كلّ تدخّلات هتلر، لم يتمّ عرضه الأوّل قبل 8 يونيو. كلّ تلك التأجيلات كلّفت بافاريا 300,000 مارك رايخ[5]. فيما بعد أخبر هتلر جيردي تروست، مستشاره للهندسة المعمارية وأحد أعضاء مجلس إدارة بافاريا، أنّه لم يكن يريد الحظر لفيلم «أبطال في إسبانيا»، بل إجراء تغيير في بعض أجزائه[6]؛ يبدو إذاً أنّه كان هناك سوء في فهم الأمور، لأنّ حظر الفيلم دام، ما دام العمل قائماً على التعديل فيه.

1- بالنسبة إلى «أبطال في إسبانيا»، راجع 'BA FA, K 200926-1: 'Helden in Spanien.

2- راجع 'BAB, NS10/48: Leichtenstern to Adjutantur des Führers، 18 فبراير 1939؛ و BAB, R109 I/1066: 'Protokoll über die Sitzung des Aufsichtsrates der Bavaria-Filmkunst'، 27 مارس 1939.

3- BAB, R109 I/1066: 'Protokoll über die Sitzung des Aufsichtsrates der Bavaria-Filmkunst'، 27 مارس 1939.

4- BAB, R109 I/1368: 'Heydenreich: Aktennotiz'، 9 مايو 1939.

5- BAB, R109 I/1066: 'Finanzausschuss Bavaria: Bericht der Geschäftsführung'.

6- BAB, R109 I/1066: 'Protokoll über die Sitzung des Aufsichtsrates der Bavaria-Filmkunst'، 27 مارس 1939.

توقّع هتلر أن يبقى فيلم «أبطال في إسبانيا» متكيّفاً باستمرار مع الأحداث بينما هي تحصل، ومثل جوبلز، أراد إزالة بعض المقاطع التي تعرض صور الفظاعات. غير أنّ ما لم يفعله هو طلب إدراج صور لفرقة الكوندور في «أبطال في إسبانيا». هكذا لم يضمّ أيّ من «بلاء العالم»، أو «إلى الأمام إسبانيا»، أو «أبطال في إسبانيا» إشارة إلى مشاركة ألمانيا في الحرب. كان هتلر يصرّ باستمرار على أنّ الجيش الألماني القويّ كان يُطلب لغايات سلمية وحسب[1]. لكنّ انتشار القوّات الجوّية الألمانية في إسبانيا لم يمرّ من دون ملاحظة سكّان الرايخ. الألمان الذين كانوا قادرين على التقاط الإذاعات الأجنبية أو قراءة الصحف من بلدان أخرى عرفوا بسرعة أنّ الوحدات الألمانية نزلت في قادش عام 1936، بينما بدأت عائلات الجنود الذين يخدمون في إسبانيا بالارتياب[2]. وسرت الشائعات عمّا حدث فعلاً في غرنيكا، والذين أدركوا تدخّل القوّات الجوّية الألمانية في القتال شكّوا في أن يكون المشاركون مجرّد متطوّعين[3]. كان بإمكان هتلر أن يطلب أن يتضمّن «أبطال في إسبانيا» مشاهد للفيلق الجوّي في محاولة لتبرير تدخّله، لكنّه لم يفعل، ربّما لأنّه لم يتوقّع أن يصل الفيلم إلى صالات السينما بشكله النهائي فقط بعد انتصار فرانكو، عندما علم الشعب الألماني بوجود كتيبة الكوندور. كانت وظيفة «أبطال في إسبانيا» إقناع المشاهدين بأحقّية القضية الوطنية الإسبانية، وليس تناول المشاركة الألمانية (أو الإيطالية).

ترك هتلر هذه المهمّة لفيلم آخر: «في المعركة ضدّ عدوّ العالم»، الذي أُعِدّ منذ اللحظة التي كلّف فيها هتلر ريتر بإخراجه في يناير 1939

1- راجع مثلاً خطابه إلى الرايخشتاج في 30 يناير 1937 (http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/hitler1.htm، اطّلاع بتاريخ 30 أبريل 2017).

2- راجع Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD), Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 1934 1940, Vierter Jahrgang: 1937 (Salzhausen and Frankfurt/Main, 1980)، خصوصاً pp. 14–20.

3- راجع Deutschland-Berichte: 1937, pp. 611 16.

كي يكون احتفالاً بكتيبة الكوندور يُعرض في صالات السينما عند عودتها. في النهاية، تمّ إطلاق «أبطال في إسبانيا» و«في المعركة ضدّ عدوّ العالم» تقريباً في الوقت نفسه (8 يونيو و16 يونيو بالترتيب). لقد أطلق هتلر، ولو عن غير قصد، تنافسية بين شركات الأفلام، فكانت منافسةً الغلبة فيها لشركة الإنتاج الألمانية Ufa لأنّه، من بين الفيلمين، بدا أنّ فيلم ريتر فقط يُقدّم نسخة كاملة عن الأحداث. وقد شكا رئيس مجلس إدارة شركة بافاريا بمرارة من هذا الموضوع. كما اعترض على العبارة التي لحقت عنوان فيلم Ufa (المتطوّعون الألمان في إسبانيا) التي شكّ في أنّها أُضيفت كي تجذب المشاهدين وتقول لهم علناً إنّ فيلم ريتر يكشف تفاصيل عن المشاركة الألمانية[1]. إنّ إطلاق فيلمين اثنين عن الحرب الأهلية الإسبانية في أسبوع واحد، الأوّل يغفل عن أيّ ذكر لكتيبة الكوندور، بينما يضعها الآخر في محوره، لا بدّ من أنّه أدّى إلى نقاشات بين روّاد السينما عن أهواء الإعلام النازي وسياسته المتعلّقة بالأفلام[2]. كان بإمكان المشاهدين، في تلك الحالة، اختيار ما إذا كانوا يريدون عيش تجربة الحرب الأهلية الإسبانية على الشاشة مع المشاركة الألمانية، أو من دونها، ولو أنّ معظمهم كان طبعاً يريد مشاهدة سلاح الجوّ الألماني أثناء عمله، ولا سيّما وأنّ ملامح النصر بدأت تلوح في

1- مكتبة الكونجرس في واشنطن، أوراق جيردي تروست وبول لودفيج تروست/ وثائق ألمانية 781/464: Döhlemann to Winkler، 25 مايو 1939. كان هناك في «في المعركة ضدّ عدوّ العالم» بضع «استعارات» من «أبطال في إسبانيا»، واحتجت بافاريا على استحواذ ريتر على المواد. راجع BAB, R109 I/1357a: 'An die Bavaria-Filmkunst Verleih'، 26 يونيو 1939.

2- يتّضح من مراسلات القيادة العليا للجيش أنّ هتلر أعطى أمراً مسبقاً بأنّ يتمّ إعلام الجمهور الألماني عن كتيبة الكوندور عندما يحين الوقت المناسب. هكذا تمّ إرسال مصوّرين إلى إسبانيا استعداداً لذلك. وكانت النتيجة فيلماً قصيراً بعنوان «متطوّعون ألمان في إسبانيا» ليعكس بالضبط العنوان الثانوي لفيلم ريتر. وقد عُرض في صالات السينما الألمانية في أوائل يونيو؛ وكان العرض الأوّل لفيلم ريتر بعد بضعة أيّام من ذلك. راجع Oberkommando der Wehrmacht to Goebbels، 13 أبريل 1939. راجع أيضاً 'Filmbericht vom Einsatz der Legion Condor', Film-Kurier، 3 يونيو 1939.

الأفق. كان دولمان محقّاً في أن يشعر بالظلم. لقد نال «في المعركة ضدّ عدوّ العالم» تغطية صحفية أوسع، واهتماماً رسمياً أكبر، خصوصاً وأنّ غورينغ، الذي استقبل القوات الألمانية عند عودتها إلى ألمانيا في 30 مايو[1]، حضر العرض الأوّل في 16 يونيو. وذلك المساء، حرص على مكافأة ريتر بالصليب الفضّي الإسباني[2].

لدى «أبطال في إسبانيا» و«في المعركة ضدّ عدوّ العالم» الكثير من النقاط المشتركة. لقد وضع كلّ من الفيلمين اللوم على الشيوعية كسبب للاضطراب في إسبانيا بعد انتخاب الجبهة الشعبية عام 1936. واتّهما الاتّحاد السوفياتي واليهود بأنّهما وراء ذلك الاضطراب، زاعمين أنّ مصالحهم تجسّدت في شخص السفير السوفياتي في إسبانيا، موزس روزنبرج، الذي يُظهره الفيلمان كأنّه المحرّض الأساسي على الفتنة والغوغاء. وصوّر كلّ منهما تدخّل فرانكو كردّ إنساني على تهويل اليسار الراديكالي. أنّ العنف في إسبانيا كان متعدّد الأسباب، وأنّ فرانكو ركّب انقلاباً ضدّ حكومة مُنتخَبة، وأنّ السوفيات كانوا في البداية يتّبعون سياسة خالية من التدخّل تجاه الوضع المتدهور في إسبانيا كانت وقائع غير مؤاتية تجاهلها كلا الفيلمين. ولكن من بينهما، فإنّ فيلم ريتر هو الذي يتبنّى معاداة البولشفية أكثر وينسب إلى الشيوعية دور «عدوّ العالم» كما يقول العنوان. كان الفيلم يحتوي على صور أقلّ من الفظاعات المفترضة التي قام بها البولشفيون من «أبطال في إسبانيا»، ذلك أنّ تركيزه الأساسي، كما أراد له هتلر، لم يكن على أعراض البولشفية الشنيعة، قدر ما كان على أطماعها العالمية والحاجة إلى مقاومتها. كذلك يُشدّد «في المعركة ضدّ عدوّ العالم» على تعاون إسبانيا وألمانيا وإيطاليا، الذي يُقدّمه كدفاع موحّد من قِبل الحضارة في مواجهة الإمبريالية السوفياتية. إنّه أكثر ديناميكية من

1- 'Legion Condor» heute in Hamburg', Völkischer Beobachter»، 31 مايو 1939.

2- 'Das Heldenlied auf die Legion Condor', Film-Kurier، 16 يونيو 1939.

«أبطال في إسبانيا»، ولا سيّما وأنّ ريتر استخدم مهاراته كمخرج أفلام روائية لالتقاط حركيّة المعركة، وعرض صور مُبهرة للسلاح الألماني، وقوّة ألمانيا العاملة، ونفوذها الجوّي. كانت تلك لحظات بدا فيها «في المعركة ضدّ عدوّ العالم» كأنّه فيلم عن معرض طيران، أو يُظهر إسبانيا كميدان تدريب لقذف القنابل الألمانية. هكذا كان الفيلم في لحظات كتلك، أقرب إلى الواقع ممّا أدركه ريتر.

أُعجب هتلر بالفيلم الذي طلب إنجازه، وليس من الصعب معرفة السبب[1]. فهو يروي القصّة التي أرادها عن طريقة تشكيل كتيبة الكوندور، وهي قصّة مهمّة دفاعية معنوية ضدّ الشيوعية. هكذا أُشبع المشاهدون الشكّاكون بصور قوّة ألمانيا العسكرية في السينما، وتحوّلوا إلى مُعجبين، أي وفقاً للغاية من وراء الفيلم. كذلك ساعد «في المعركة ضدّ عدوّ العالم»، كما فعل «أبطال في إسبانيا» ولكن بدرجة وضوح أقلّ، على تقديم دعم سينمائي لحلف الصلب، الموقّع بين إيطاليا وألمانيا في 22 مايو 1939 قبل عرض الفيلمين بأسبوعين أو ثلاثة. وكان لكلا الفيلمين وظيفة على المدى الأبعد أيضاً، وهي تهيئة الشعب الألماني نفسياً «لضرورة» الحرب ضدّ الاتّحاد السوفياتي. وساهم إطلاق الفيلمين في الوقت ذاته في تعزيز تلك الرسالة، ففي النهاية، لم يختر الألمان أحدهما على حساب الآخر، بل ذهبوا لمشاهدة الاثنين.

مشاريع هتلر العمرانية

تأتي مشاريع هتلر العمرانية المرتبطة بإنتاج الأفلام لتُظهر هي أيضاً الأهمّية التي أولاها للسينما، حتّى لو لم يُؤتِ أيّ منها ثماره، ولم تكن التفاصيل معروفة على نطاق واسع خارج شركات الأفلام المعنيّة، مثل شركة بافاريا ومقرّها ميونيخ. كانت بافاريا على وشك الانتهاء عام

1 BAB, NS10/49: Bahls to Leichtenstern، 13 يونيو 1939.

1937 لولا هتلر، فقد كانت استديوهاتها في وضع مزرٍ، أسوأ بكثير من استديوهات شركات غيرها في برلين أو في فيينا[1]. ولكن أُسّست شركة جديدة، بافاريا فيلمكونست، في فبراير 1938، وقدّم هتلر ضمانات لدعمها اقتصادياً[2]، وأشار شخصياً إلى خطط تطوير البناء الجديدة[3]. لقد طلب علناً بناء استديو جديد وشاسع، اسمه «الاستديو الكبير»، كجزء من تجديد بافاريا. كان مقدّراً لأبعاده أن تكون 200 بـ100 بـ 25 متراً وتكلفته 8.4 مليون مارك رايخ[4]. ويقول جوبلز إنّ «الخبراء لا يعرفون ماذا سيفعلون أمام طرح هتلر»[5]، لكنّ ذلك لم يُثنِه عن المشروع، إذ أصرّ على أن يتمّ بناء الاستديو بالأبعاد التي حدّدها[6]. كذلك رفض هتلر نقل المشروع إلى برلين، لكنّه قبل فكرة إقامة بناء مشابه في مرحلة ما من المستقبل[7]. ويُحتمل أنّ يكون جوبلز ومندوب الرايخ في صناعة الأفلام الألمانية، ماكس فينكلر، اقترحا سحب مشروع الاستديو من موازنة بافاريا وإنشاء شركة منفصلة لإدارته. وقال جوبلز إنّه كان يمكن عند الحاجة أن يطلب من وزارة مالية الرايخ الوسائل لدعمه[8]. ولكن مع وصول الحرب،

1- BAB. R109 I 1066: 'Bavaria-Filmkunst G.m.b.H.: Anlage 1) zum Protokoll über die Aufsichtsratssitzung vom 5.8.1940'.

2- في أحد اجتماعات مجلس إدارة بافاريا، قال الوزير البافاري ماكس كوجلماير إنّه يتوقّع صعوبات كبيرة في إيجاد الحلول لمشاكل بافاريا المالية على ضوء التمنّيات التي عبّر عنها هتلر وجوبلز. راجع BAB. R109/1066: 'Protokoll über die Sitzung des Aufsichtsrates der Bavaria-Filmkunst'، 27 مارس 1939.

3- BAB, NS10/35: Gauleiter Adolf Wagner to Goebbels، 31 مايو 1938.

4- BAB, R109 I/1066: 'Protokoll über die Sitzung des Aufsichtsrates der Bavaria-Filmkunst'، 5 أكتوبر 1938.

5- GTB، 3 يونيو 1938.

6- GTB، 23 يونيو 1938.

7- وفقاً لما ذكره ماكس وينكلر. راجع BAB, R109 I/1066: 'Protokoll über die Sitzung des Aufsichtsrates der Bavaria-Filmkunst'، 5 أكتوبر 1938.

8- راجع BAB, R109/1066: 'Anlage II zum Protokoll über die Aufsichtsratsitzung'، 5 أغسطس 1940؛ BAB, R55/501: Winkler to RMVP، 5 سبتمبر 1940؛ و BAB, R2/4837: Winkler to RMVP، 16 مايو 1940.

تراجع مشروع «الاستديو الكبير» تدريجياً إلى الكواليس، ولم يُغادر في النهاية طاولة رسم التصاميم[1].

لا ننكر أنّه كان هناك تفكير عملي وراء مشروع هتلر لميونيخ: قال مدير شركة بافاريا فيلمكونست، إريك والتر هيربل، إنّ هتلر تصوّر أن يكون في ميدان داخلي واسع توفير للنقود من خلال تخفيض الحاجة إلى التصوير في أماكن خارجية، لأنّه من المفروض أن يستوعب بلاتوهات كبيرة. هكذا يقلّ الاعتماد على الأحوال الجوّية. إذاً كان مُخطّطاً «للاستديو الكبير» أن يكون تجربة رائدة في تصوير الأفلام الداخلي المستقلّ، بما يتّفق ربّما مع سعي هتلر لتحقيق الاكتفاء الذاتي اقتصادياً. لكنّ ماكس فينكلر كان يشكّ في أن يتمّ تأجير استديو الإنتاج، فيما لو أُنجز بناؤه، بما يكفي لتغطية المصاريف الجارية[2]. وتعكس الخطط التي كانت مقدّرة له سلوك هتلر الغريب والمتذبذب تجاه شركة بافاريا. فمن جهة ساعد على إخراجها من ورطتها وخصّص لها مشروعاً كبيراً لبناء الاستديوهات؛ ومن جهة ثانية أرهقها بتكاليف جهدت كي تُؤمّنها، كما عندما تدخّل في فيلم «أبطال في إسبانيا». كانت مبادرات هتلر للدعم مرفقة بقصر نظر اقتصادي. لقد غاص في تصوّره استديو إنتاج شاسع وعصري، يسبق به هوليوود، من دون التفكير في جدوى المشروع الاقتصادية بالنسبة إلى شركة صغيرة مثل بافاريا.

كذلك غاص هتلر في تصوّر كبير آخر لبناء صالة سينما شاسعة. في يوليو 1938، أنشأ مندوب الرايخ في مجال صناعة السينما الألمانية،

1- الإشارة الأخيرة إلى المشروع التي استطعت الوصول إليها تعود إلى يونيو 1943؛ في تلك الفترة كان الاستديو لا يزال في طور التخطيط. راجع: BAB, R55/501: 'R.M.f.V.u.P. Vermerk'، 30 يونيو 1943.

2- BAB, R109 I/1066: 'Protokoll über die Sitzung des Aufsichtsrates der Bavaria-Filmkunst'، 5 أكتوبر 1938.

ماكس فينكلر، شركة الدويتشي ليختشبيلباو للإشراف على بناء صالة سينما كبيرة جدّاً في برلين تستوعب 2,300 مشاهد[1]؛ ووافقت شركة الإنتاج الألمانية Ufa على تغطية تكاليف الأشغال الداخلية، واستئجار الصالة عند إنجازها[2]. كان هتلر صاحب تلك الفكرة التي ربّما تعود على الأقلّ إلى عام 1937[3]. وكان مقدّراً لها أن تنضوي تحت مشروع «جرمانيا»، أي تحويل برلين إلى ما سمّاه أحد المؤرّخين «العاصمة المتألّقة الجديدة لألمانيا الكبرى»، «إمبراطورية العالم»[4]، وكان بإدارة ألبرت سبير الذي أصبح معنيّاً أيضاً بالتخطيط لصالة السينما الجديدة. رُسم لهتلر مدخله الخاصّ الذي يوصله إلى مقصورته الشخصية، وكان من المفترض أن تكون هناك «قاعة الفوهرر» و«ردهة الفوهرر»[5]. لكنّ البناء لم يبدأ قط. كانت الحرب وانعكاساتها، مثل تحوّل الموارد إلى أماكن أخرى، أحد الأسباب. ولم يكن من شأن تدخّلات هتلر أن تُساعد. لقد طالب عام 1941 تصميماً مفصّلاً أكثر[6]، وملجأ يحمي من الغارات الجويّة أكبر مساحة قُدّر له أن يُكلّف وحده 4 مليون مارك رايخ[7]. وعلى عكس ما زُعم[8]، لم يتمّ التخلّي عن مشروع صالة السينما، على الرغم من رسالة سبير في 26 فبراير 1942 لإعلام كافة المفوّضين النازيين

1- وفقاً لما ذكره فولكر كوب، Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot (Berlin, 2015), p. 196.

2- راجع BAB, R109 I/1033a: 'Niederschrift Nr. 1302 über die Vorstandssitzung der Ufa'، 12 أبريل 1938.

3- راجع BAB, R109 I/1032b: 'Niederschrift Nr. 1268 über die Vorstandssitzung der Ufa'، 3 نوفمبر 1937.

4- روجر مورهاوس، 'Germania: Hitler's Dream Capital', History Today 62:3 (مارس 2012)، عبر الإنترنت على http://www.historytoday.com/roger-moorhouse/germania-hitlers- dream-capital (اطّلاع بتاريخ 30 أبريل 2017).

5- BAB, R55/476: Deutsche Lichtspielbau G.m.b.H. to RMVP، 29 نوفمبر 1940.

6- BAB, R55/476: Deutsche Lichtspielbau G.m.b.H. to RMVP، 15 مايو 1941.

7- BAB, R55/476: 'Deutsche Lichtspielbau G.m.b.H., Bericht'، 23 مايو 1941.

8- كوب، Warum Hitler King Kong liebte, p. 199.

الكبار أنّه «لم يعد من المناسب متابعة مشاريع بناء غير متكافئة مع نتائج الحرب»[1]. وفقط في أواخر 1944، فصلت وزارة الدعاية مبلغ 300,000 مارك رايخ لدعم تنظيم مشروع بناء صالة السينما[2]. لكنّ الهزيمة قضت على كلّ أحلام هتلر، وأحلام سبير الذي كان يُعدّ أيضاً لصالة سينما في برلين أكبر حجماً أيضاً، تتّسع لنحو 6,000–8,000 متفرّج، وهو مشروع كان قد حصل على موافقة هتلر[3].

في النهاية، بقيت خطط هتلر لإنشاء «استديو كبير» وصالة سينما شاسعة مجرّد أحلام، وكذلك خططه خلال الحرب لاستديوهات أفلام في لينتز[4]، وتأسيس شركة إنتاج في المركز السابق للمؤتمرات في ويلهرينج قرب لينتز[5]. وتقوّضت هذه الفكرة الأخيرة بسبب اجتياح البعوض مدينة لينتز[6]. لكن الطموحات السينمائية بالنسبة إلى المدن الثلاث التي كانت تهمّ هتلر، أي برلين وميونيخ ولينتز، كانت موجودة فعلاً. كان اهتمام هتلر «بالاستديو الكبير» وخصوصاً صالات العرض الأولى، بمثابة تعبيرات جمالية ومعمارية للعلاقة الوثيقة بين السلطة السياسية والسينما، علاقة تجلّت قبل أيّ شيء في حجم المشاريع الكبير. كان متوقّعاً لسينما برلين،

1- BAB, R55/476: Speer to all Gauleiter، 26 فبراير 1942.
2- BAB, R55/476: RMVP to Cautio Treuhandgesellschaft، 9 أكتوبر 1944.
3- ذُكر في كوب، Warum Hitler King Kong liebte, p. 200.
4- وفقاً لما ذكره فريتز هيبلر، رئيس قسم الأفلام في وزارة الدعاية، قال هتلر لجوبلز في أوائل 1941 إنّه يريد إنشاء استديوهات للأفلام في لينتز. راجع: BAB, R109 I/1034b: 'Niederschrift Nr. 1452 über die Ufa-Vorstandssitzung'، 8 أبريل 1941. راجع أيضاً GTB، 18 أبريل 1941، 30 أبريل 1941، 22 نوفمبر 1941.
5- راجع BAB, R43 II/390: Bormann to the Reichsministerium des Innern، 15 سبتمبر 1941. طلب بورمان من لامرز، استباقاً لاستخدام قاعة اجتماعات شركة الإنتاج المطروحة، بالاستيلاء على أموال القاعة وتحويلها إلى Reichsgau Upper Danube.
6- راجع بولوس نيمرفول، 'Das Zisterzienserstift Wilhering zur Zeit des Nationalsozialismus (1938–1945)', Jahresbericht Wilhering 60 (1969/1970), pp. 18–73، هنا p. 49.

بما فيها مقصورة هتلر ومقاعدها الـ2,300، أن تكون موقعاً يُثبّت العلاقة بين القائد وشعبه. غير أنّ هتلر تفادى موضوع السينما مع بداية الحرب. لقد أوقف الصراع مشاريع البناء، كما جمّدها فتور الاهتمام لدى هتلر.

وفي النهاية عُني هتلر بمشاريع بناء استديوهات خاصّة بليني ريفنشتال في برلين. لقد باتت ريفنشتال، كما سنرى في الفصلين التاليين، مخرجة أفلام هتلر الرئيسة. في 13 يوليو 1939، كتب ألبرت سبير، المفتّش العامّ للبناء في برلين، إلى سكرتير الدولة بول كرونر ليعلمه بأنّه يعدّ لبناء «مبنى شركة إنتاج سينمائية وفقاً لتعليمات هتلر». «سيُقدّم هذا المبنى إلى ليني ريفنشتال الاستديوهات التي كانت تنقصها لغاية الآن»[1]. في الواقع، كان سبير قد بدأ مفاوضات مع ريفنشتال حول بناء تلك الاستديوهات منذ مارس 1939. ونقل مندوب ريفنشتال والتر تراوت في أثناء اجتماع مع سبير في 8 مارس تمنّياتها تخصيص قطعة أرض بمساحة 5,000 متر مربّع[2]. بما أنّ الأرض المقصودة كانت ملكاً للدولة البروسية، كان يجب إجراء المفاوضات مع المديرية البروسية للبناء والمالية، وغورينغ. قرّر هتلر أنّ «الجهة التي يجب أن تُذكر كمتعهّد بناء يجب أن تكون إمّا الحزب أو بورمان»[3]. ومثل غيره من مشاريع البناء المتعلّقة بإنتاج الأفلام، لم يرَ مشروع استديوهات ريفنشتال النور. في أغسطس 1942، كان المشروع لا يزال قائماً، لكن تأجير المديرية البروسية للبناء والمالية قطعة الأرض لأعمال بستنة أشار إلى أنّه كان لدى الشتول أمل في المكان أكثر من استديوهات ريفنشتال[4].

1- BAB, R4606/2693: Speer to Körner، 13 يوليو 1939.

2- BAB, R4606/2693: 'Der Generalbauinspekteur für die Reichshauptstadt, Referent: Schelkes. Protokoll der Besprechung'، 8 مارس 1939.

3- BAB, R4606/2693: 'Schelkes: Aktennotiz: Anruf Speer'، 24 يونيو 1939.

4- BAB, R4606/2693: Kötzler to Präsident der Preubischen Bau- und Finanzdirektion، 7 أغسطس 1942. لنقاش حول مخطّطات البناء، راجع راينر روذر، Leni Riefenstahl: Die Verführung des Talents (Berlin, 2000), pp. 110-15.

تعكس تدخّلات هتلر في قطاع الإنتاج السينمائي الدور السياسي الذي منحه لنفسه كزعيم دبلوماسي، وصانع رئيس للسياسة العرقية، ومتعهّد بناء. وفي شأن انعكاسات الأفلام التي يجب أخذها بعين الاعتبار على مسائل السياسة الخارجية، كان هتلر، وليس وزارة الخارجية التابعة لنوراث أو ريبنتروب، يُقرّر الإجراءات التي يجب اتّخاذها. حتّى خلال الحرب، عندما لم يعد لدى هتلر الوقت الكافي للاهتمام بالأفلام، احتفظ بتلك الصلاحية، فرفض مثلاً عام 1941 السماح لفيلم أوغوستو جينينا الإيطالي عن الحرب الأهلية الإسبانية، «حصار الألكازار» (1940)، أن يُعرض في ألمانيا قبل أن يتمّ حذف المشاهد التي تُظهر التأثير الإيجابي للكنيسة الكاثوليكية؛ كما مع فيلم «القادة العسكريون» أو «كوندوتيري»، أعطى الأولوية للاعتبارات المناهضة للكاثوليكية، مع الأمل بأن يرضى الإيطاليون باقتطاع المشاهد. وقد طلب موسوليني من الممثّل إميل يانينجس أن يُعلم جوبلز بأنّ أحداث الفيلم تدور في إسبانيا، وليس ألمانيا[1]، لكنّ هتلر أصرّ على اقتصاص المشاهد[2].

ويُمكن تقسيم تدخّلاته في إنتاج الأفلام الوثائقية إلى فئتين اثنتين؛ لقد استخدم ليني ريفنشتال، كما سنرى، لإخراج أفلام ترفع المعنويات عن القومية الاشتراكية. وكان فيلم «في المعركة ضدّ عدوّ العالم» إيجابياً في تصويره الجيش الألماني، لكن كان يقصد أيضاً التنبيه من تهديد البولشفيين، بينما ركّز «ضحايا الماضي» على «خطر» أصحاب الاحتياجات الخاصّة. كان هتلر عنصراً جوهرياً في الأفلام التي روّجت للحسّ المجتمعي النازي، والأفلام التي نبذت أولئك الذين لا ينتمون إلى ذلك المجتمع. وتُقدّم مشاريع بنائه المتعلّقة بالسينما الدليل على إيمانه بقوّة الهندسة المعمارية التمثيلية. لقد أعدّ العدّة لبناء استديوهات لمخرجته المفضّلة، واستديو كبير وحديث لشركة الإنتاج التي كان

1- راجع PA AA, RAV Rom (Quirinal) - Botschaft Rom 1440b, SAM 1283-84.

2- لنقاشات جوبلز مع هتلر حول هذا الفيلم، راجع GTB، 15 يونيو، 16 يونيو، 15 يوليو، و2 سبتمبر 1941.

منحازاً إليها، بافاريا، وصالة سينما هائلة في برلين مصمّمة في الأغلب للعروض الأولى التي كان يجب أن يحضرها، فحوّل بذلك الأفلام السينمائية إلى بيانات سياسية.

-3-

مخرجة هتلر الخاصّة

ليني ريفنشتال تصوّر تجمّع نورمبرج عام 1933

بين جميع مخرجي الرايخ الثالث الوثائقيين، كانت ليني ريفنشتال الأبرز والأهمّ. لقد بدأ تعاونها مع هتلر عام 1933 على الأكثر، ولم ينتهِ قبل موت هتلر في 1945. أنتجت عدداً من الأفلام الوثائقية التي طلبها. وإذ لم يكن هتلر يعتقد ببساطة بأنّه يجب أن يكون هناك «فيلم سياسي» من جهة، و«فيلم ترفيهي» من جهة ثانية، مع فصل واضح بين النوعين، فقد أراد أفلاماً وثائقية تمزج التعبير السياسي بالجماليات البصرية المعبّرة وتقنيات السرد الخاصّة بالأفلام الروائية. وأوّل تلك الأفلام كان ذلك الذي صوّرته ريفنشتال عن تجمّع الحزب النازي عام 1933، «فوز العقيدة». كان هتلر، وليس جوبلز، الذي أدرك أهمّية التجمّعات وفهم أنّها تملك، من خلال الأفلام، الوصول إلى ملايين الألمان الذين لم يختبروها مباشرة، وتحريك انفعالاتهم.

مخرجة هتلر الخاصّة

لم تكن ريفنشتال، إذا صدّقنا كلامها، تريد أن تُخرج أيّ فيلم لهتلر. كتبت تقول في مذكّراتها أنّها في أوّل لقاء لها بهتلر في مايو 1933، قال لها: «عندما نستلم السلطة، سيكون عليك أن تُخرجي أفلامي». رفضت مجيبةً بأنّه لا يمكنها قطّ إخراج أفلام بناءً على توصية، وأنّ السياسة لا تهمّها؛

وكذلك عبّرت عن اعتراضها على «الأفكار العرقية المسبقة» لدى هتلر[1].
في تلك الفترة، كانت ريفنشتال تؤدّي الدور الرئيس في فيلم أرنولد فرانك الجديد حول القوّة الاستكشافية في قارّة القطب الشمالي، «اس أو اس آيسبرج». بعد لقائها هتلر، غادرت إلى جرينلاند، حيث يتمّ تصوير الفيلم في موقع أحداثه في بلدة أوماناك. وفي جرينلاند، استغلّ بعض العاملين ضمن طاقم الفيلم ضيافة الإسكيمو لهم وناموا مع زوجاتهم. لا يوجد دليل على أنّ ريفنشتال نفسها شاركت في الشراب المسرف والماجن والتخريب الفاجر في عنابر الإسكيمو[2]، إنّما لو وصل كلام عن التصرّف المشين لفريق فرانك إلى هتلر، لكان ضعف تقديره لريفنشتال.
في جميع الأحوال، بعد وصوله إلى الحكم، طلب من ريفنشتال في مايو 1933 أن تُصوّر فيلماً عن الشهيد النازي هورست فيسيل الذي أرداه الشيوعيون عام 1930، ورفضت من جديد[3]. وعندما حاول مجدّداً أن يكسبها إلى صفّه في أغسطس 1933 طالباً منها، هذه المرّة، تصوير تجمّع الحزب النازي الذي كان على وشك البدء في نورمبرج، وافقت[4]. وهكذا أصبحت، طوعاً أم دون إرادتها، مخرجة هتلر الخاصّة. وبقيت هذه الصفة تُلاحقها حتّى وفاتها، أي بعد عمر مديد عاشته حتّى 101 سنة، في 2003.
وقد أصرّت مراراً وتكراراً، بعد عام 1945 على أنّ الأفلام الوثائقية، التي أقرّت بأنّها صوّرتها، لم تكن أفلاماً للدعاية السياسية، إذ نفت أن تكون أخرجت مثلها. بالرغم من ذلك فهي تبقى، إلى جانب فايت هارلان، النموذج الأوّل لتعاون المخرجين السينمائيين مع النازية.

توجد إجابات عديدة محتملة للسؤال عن سبب تكليف هتلر ليني

1- ليني ريفنشتال، Memoiren (Cologne, 2000), pp. 158-59.
2- في أواخر صيف 1933، كان قسم الأفلام بمجمله يتحدّث عن فضيحة جرينلاند. لمواد عن أحداث جرينلاند، راجع BAB, R9361-V/109326: أرنولد فانك.
3- ريفنشتال، Memoiren, pp. 197-98.
4- ريفنشتال، Memoiren, pp. 204-205.

ريفنشتال بمهمّة تصوير التجمّع. كانت الإجابة التي قدّمها منتقدو ريفنشتال هي أنّها كانت عشيقة هتلر. لقد ذكر الكاتب المناهض للنازية كارل زوكماير من منفاه الأمريكي في العام 1942 أنّ ريفنشتال كانت معروفة في ألمانيا باسم «صدع الرايخ الجليدي». ولم يُصدّق زوكماير نفسه أنّها نامت مع هتلر: «يمكننا الافتراض أنّ الاثنين كانا عاجزين»[1]. لكن الشائعات حول علاقتها الجنسية المحتملة مع هتلر كانت منتشرة في فترة الرايخ الثالث. ووجدت هذه الشائعات تعبيراً صريحاً في الخارج. عام 1938، رافقها سكرتيرها الصحافي إرنست ياجر في رحلة إلى الولايات المتّحدة، ولم يعد قطّ إلى ألمانيا. تُشير ريفنشتال إلى نزاعات مع ياجر في مذكّراتها[2]، ويبدو أنّ ياجر حمل لها ضغينة لفترة طويلة، لأنّه في العام 1939، نشرت صحيفة هوليوود تريبيون رواية عن «كيف أصبحت ريفنشتال حبيبة هتلر»[3]. كان ياجر يعرف ريفنشتال بما يكفي ويُدرك أنّها لم تكن كذلك يوماً. بعد الحرب، قام لويس ترينكر، وكان متسلّقاً للجبال وممثّلاً منافساً نوعاً ما لريفنشتال بنشر القصص عنها[4]. كان ترينكر يُكافح ليجد استقراره المالي، وخطرت له فكرة الادّعاء أنّه يملك نسخة من مذكّرات إيفا براون زعم أنّها سلّمته إيّاها في العام 1944، وباع محتواها إلى الصحف[5]. طبعاً لم يكن لتلك المذكّرات أيّ أساس: كان ما باعه ترينكر مزيّفاً، والاحتمال أنّه هو الذي كتبه (لم يتمّ التأكّد من ذلك بوضوح). وبدأت الصحافة الفرنسية تكتب

1- جونتر نيكل، Zur Diskussion: Zuckmayers 'Geheimreport' (Göttingen, 2002), p. 220.

2- ريفنشتال، Memoiren, p. 332.

3- إرنست ياجر، «كيف أصبحت ريفنشتال حبيبة هتلر»، هوليوود تريبيون، 19 مايو 1939.

4- في 17 نوفمبر 1932، ذكر جوبلز في يومياته أنّ ريفنشتال كانت «تقول كلاماً سيئاً بحقّ ترينكر».

5- حاول ترينكر أيضاً أن يبيع حقوق الفيلم إلى أمريكا، لكنّه تراجع عندما أخبره المنتج بول كوهنر أنّ «لا أحد من المنتجين الكبار قد يهمّه تصوير مذكّراتها. سيكون من الضروري إظهارها بصورة لطيفة وأخشى أنّ نسيان ما حصل هناك من قبل أيّ كان في البلاد سيستغرق بضع سنوات». راجع Deutsche Kinemathek Berlin, Luis Trenker Archiv, 4.3-198814-6: TRENKER, LUIS [VII], 3: Kohner to Trenker، 20 يوليو 1946.

عن المذكّرات، تحت عناوين مثل «ليني ترقص عارية أمام أدولف»[1]. صدرت المذكّرات الكاذبة عام 1948 بالفرنسية، ثمّ باللغتين الإيطالية والإنجليزية، وفيها أعربت «إيفا» عن مخاوفها من أن تشغل ريفنشتال مكانها. حتّى أنّها اضطرّت إلى الانسحاب إلى غرفة نومها بينما كانت ريفنشتال وضيوف آخرون يمرحون في الطابق السفلي: «أتساءل عمّا إذا كانوا يؤدّون الرقصات العارية [...] التي يتحدّثون عنها دائماً ولا يحقّ لي أن أحضرها أبداً»[2].

لقد احتوت المذكّرات على مقطع ينكر فيه «هتلر» كلّ انجذاب جنسي نحو «ليني»، لكن ريفنشتال استاءت جداً من تهمة «الرقص عارية» ولجأت إلى القضاء (مع عائلة إيفا براون) لوقف نشر المزيد من موادّ المذكّرات[3]. تتضمّن ملفّات نزع تهمة النازية عن ريفنشتال تصريحات من أشخاص أحاطوا بهتلر بأنّ علاقته بريفنشتال كانت ودّية، ولكن مهنية بحتة، وبالتأكيد لم تكن حميمة. صرّح فريتز فيدمان، وهو معاون سابق لهتلر، قائلاً بوضوح إنّ «فراو ريفنشتال لم تكن يوماً حبيبة هتلر»، وإنّه خلال فترة تولّيه منصبه (1935–1939)، كانت اجتماعاتها الشخصية مع هتلر قليلة جداً[4]. ورفض سائق هتلر السابق، إريك كيمبكا، فكرة أن تكون إيفا براون قد شعرت بالغيرة من ريفنشتال. «لم ألاحظ مطلقاً أنّ علاقة

1- ريفنشتال، Memoiren, p. 448. بدأ ترينكر في العام 1946 جمع المعلومات عن إيفا براون. راجع SAF, D180/2 NR. 228165/1/028.

2- بول تابوري، The Private Life of Adolf Hitler: The Intimate Notes and Diary of Eva Braun (New York and Tokyo, 2014), p. 71.

3- منعت محكمة ميونيخ الإقليمية Wochenende من نشر تفاصيل من اليوميات المزعومة. راجع SAF, D180/2 NR. 228165/1/101: 'Einstweilige Verfügung des Landgerichts München I'، 10 سبتمبر 1948.

4- SAF, D180/2 NR. 228165/085: Fritz Wiedemann, 'Eidesstattliche Aussage'، 9 سبتمبر 1948. يمكن قراءة الكثير من تطهير ريفنشتال من النازية أيضاً في LAB, B Rep. 031-02-01, Nr. 2654.

فراولاين ريفنشتال بهتلر كانت حميمة»[1]. مرجريت ميتلستراسر، خادمة وطاهية في البرجهوف، صرّحت بأنّ ريفنشتال لم تبت ولو ليلة واحدة هناك؛ إنّه إذاً من الافتراء الخالص أن يُقال إنّها رقصت عارية أمام هتلر[2]. ووفقاً لجوبلز، ريفنشتال رقصت بالفعل، على الأقلّ مرّة واحدة، أمامه وأمام هتلر: «ليني ر. ترقص. جيّداً وبشكل مؤثّر. كغزالة ليّنة العود»[3]. لكنّ ذلك لا يعني طبعاً أنّها رقصت عارية[4]. أن يكون لهتلر علاقة جنسية مع ريفنشتال، أو أنّها عرضت قامتها أمامه، شيئان يُمكن اعتبارهما ضرباً من الخيال. على الرغم من كونها في هذا الشأن ضحيّة مزاعم كاذبة، فإنّ ريفنشتال يجب أن تتحمّل قسماً من اللوم على استمرار تلك المزاعم إلى وقتنا الحاضر. لقد قالت في مذكّراتها إنّ هتلر لمّح إلى إعجاب بها عندما التقته أوّل مرّة في بلدة هورومرسيل في مايو 1932، قبل أن يضبط نفسه مع تلك الملاحظة ذات الوقع الدرامي: «لا يمكنني أن أسمح لنفسي بحبّ امرأة قبل أن أكمل مهمّتي»[5]. لم تكفّ ريفنشتال عن الإعجاب بهتلر حتّى يوم وفاتها، واستمتعت بفكرة أن يكون انجذب نحوها، بينما أرادت في الوقت ذاته أن تضع حدّاً للشائعات بأنّ التقارب الجنسي قد لعب أيّ دور في تعارفهما. ولا تبدو رواية ريفنشتال عن ذلك اللقاء مع هتلر في العام 1932 صحيحة. كل ما يُستنتج منها أنّها تنطوي على تضحية من قبله باهتمامه بها لمصلحة أكثر أهمّية هي مصلحة الأمّة، وتلك القصّة تؤكّد أنّه لم يحصل شيء بينهما.

1- SAF, D180/2 NR. 228165/040: Erich Kempka, 'Eidesstattliche Erklärung'، 3 سبتمبر 1948.

2- SAF, D180/2 NR. 228165/038: Margarete Mittelstrasse, 'Eidesstattliche Erklärung'، 3 سبتمبر 1948.

3- GTB، 22 نوفمبر 1932.

4- على الرغم من أنّ جوبلز (GTB، 13 يناير 1927) زعم أنّ ريفنشتال رقصت «على طبيعتها» قبل عرض «الجبل المقدّس» (1927) الذي حضره.

5- ريفنشتال، Memoiren, p. 160.

فيما لم يكن اختيار هتلر ريفنشتال عائداً إلى اهتمام جنسي بها، إلّا أنّه ربّما كان له علاقة بكونها امرأة، وهذا للمفارقة هو السبب الذي دعا ذكور الحزب إلى الاعتقاد بأنّه في غير مصلحتها. في مجال الفنون، كان هتلر غالباً يُفضّل التعاون مع النساء. جيردي تروست مثلاً، وبعد وفاة زوجها المهندس المعماري بول عام 1934، أصبحت نوعاً ما مصمّمة الديكور التي اعتمدها هتلر، وقد كان لها دور رئيس في تصميم ديكور منزله في البرجهوف[1]. وفقاً لمعاون هتلر السابق، يوليوس شاوب، وجد هتلر في تروست «محاوراً مثالياً»، وكان يمكنه «التحدّث معها مطوّلاً عن مشاريعه المعمارية»[2]. لقد قام هتلر بحماية تروست ضد العدائية التي واجهتها في ما أطلقت عليه لاحقاً «مانرشتات»، أي الدولة التي يحكمها رجال[3]. وبالمستوى ذاته كانت حمايته لوينيفريد فاجنر، التي أدارت مهرجان بايروت فاجنر من 1930 إلى 1944[4]. لم يكن كلّ القادة النازيين موافقين على وينيفريد، وقلّة منهم وافقوا على أن تدير المهرجان امرأة. وبالتحديد لأنّ تروست ووينيفريد كانتا امرأتين، آمن هتلر بضعف احتمال أن تنضمّا إلى إحدى الكتل المتكوّنة داخل الحزب النازي، أو أن تتبنّيا مصالح مؤسّسة حكومية أو حزبية معيّنة. وبالفعل بقيتا متجاوبتين معه. ينطبق ذلك أيضاً على ريفنشتال. مثل تروست، واجهت ريفنشتال عدائية من قبل الرجال. في حالة ريفنشتال، ولأنّها بخلاف تروست لم تكن عضواً في الحزب، كان العداء على الأرجح أكثر حدّة. وكان من نتيجة هذا العداء أنّه زاد من اعتمادها على هتلر، الذي لجأت إليه، أو إلى المقرّبين منه، للحصول على المساعدة. وكما سنرى، حصلت ريفنشتال بالفعل على الدعم، كما عانت الأمرّين مع

1- راجع Despina Stratigakos, Hitler at Home - New Haven and London, 2015.

2- يوليوس شاوب، In Hitlers Schatten (Stegen am Ammersee, 2010), p. 140.

3- ستراتيجاكوس، Hitler at Home, p. 114.

4- راجع بريجيت هامان، Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth (Munich and Zurich, 2002).

جوبلز ووزارة الدعاية السياسية. في حين أنّ معظم تمويل أفلامها كان بقرار من هتلر، إلّا أنّه كان يصلها من خلال مكاتب حكومية وحزبية مختلفة. مع ذلك، فإنّ إصرارها بعد انقضاء الحرب على البقاء بعيدة عن شبكات الحزب لم يكن زائفاً.

السبب الأساس الذي دعا هتلر إلى الطلب من ريفنشتال إخراج تجمّعات الحزب النازي هو الأوضح: كان متأكّداً من مستوى ما ستُنجزه. وكان ذلك اقتناعاً يستند بشكل واسع على إعجاب هتلر بفيلم «الضوء الأزرق» (1932) من بطولتها والذي أخرجته بالاشتراك مع فنّان متعدّد المواهب آخر هو بيلا بالاش. بالاش، الشيوعي واليهودي، لجأ إلى المنفى في الاتّحاد السوفياتي عندما استلم هتلر زمام الحكم. تدور أحداث فيلم «الضوء الأزرق» في منطقة جبلية خلّابة في جبال الدولوميت، ويحكي قصّة شخصية من الخارج، يونتا، التي تؤدّي ريفنشتال دورها، قادرة على تسلّق مرتفعات وعرة وشاهقة للوصول إلى مغارة مليئة بالبلور، بينما يتعرّض شبّان البلدة لخطر الموت وهم يُحاولون الوصول إليها. ولكن بمساعدة فنّان عابر سبيل اسمه فيغو، يلعب دوره ماتياس فيمان، يكتشف القرويون أخيراً الطريق إلى المغارة ويحصلون على البلورات. تنصدم يونتا ويحين دورها هي للوقوع في براثن الموت. في أوّل لقاء بين هتلر وريفنشتال، قال إنّ بين كلّ أفلامها، كان لفيلم «الضوء الأزرق» أكبر الأثر بالنسبة إليه: «من غير المألوف أن تقدر امرأة شابّة على فرض نفسها تجاه مقاومة صناعة السينما وذائقتها»[1]. بينما تدلّ هذه الملاحظة على انبهار هتلر باستقلالية ريفنشتال، فهي لا تكشف لنا كثيراً عن سبب إعجابه بالفيلم. ربّما أثار إعجابه لأكثر من ناحية فيه تُذكّر المُشاهد بمقاطع من «حلقة» فاجنر، حيث سرقة الذهب، وليس البلور، هي التي تجرّ الويل. وربّما رأى

1- ريفنشتال، Memoiren, p. 158.

فيه أيضاً رمزاً لمفعول الرأسمالية الضاري، أو بالعكس، قصّة مناهضة للشيوعية عمّا يحدث عند توزيع الثروة بين عامّة الشعب. ولكن ربّما أكثر ما أدهشه هو إخراج مشاهد الفيلم.

غالباً ما جرى الكلام عن أنّ أفلام الجبال الألمانية التي أُنتجت في فترة جمهورية فيمار كانت نوعاً ما استباقاً للفاشية: في ذلك إذاً واحد من تقاليد جمهورية فيمار تشترك فيه مع هتلر بوضوح. سواء أكانت هذه التأويلات منصفة أم لا، فكثيرون ممّن أخرجوا أو كانوا مصوّرين لتلك الأفلام، ومنهم أرنولد فانك، لويس ترينكر، سيب ألغاير، وطبعاً ريفنشتال كأمثلة نموذجية، تابعوا وحقّقوا مسيرات مهنية مهمّة في ظلّ النازية، وفي حالة ريفنشتال، فانك، وألغاير، كمخرجي أفلام وثائقية نازية. كان يفصل بين تصوير أفلام الجبال والأفلام الفاشية خطوة قصيرة، على ما يبدو. وتظهر رؤية النازيين في أفلام الجبال نموذجاً مناسباً للمناسبات البطولية، مثلاً، عبر اعتماد العديد منها ضمن قائمة الأفلام التي نُصح بها في يوم تكريم ذكرى الأبطال عام 1934، حيث ورد «الضوء الأزرق» إلى جانب فيلمي فانك «اس أو اس آيسبرج» و«عاصفة فوق مون بلان» (1930)[1]. كلّ المزايا التي جذبت هتلر في أفلام الجبال موجودة في «الضوء الأزرق». فيه مشاهد كثيرة تُصوّر يونتا مراراً وتكراراً أمام جرف جبلي، وصخور متعرّجة، وشلالات متسارعة، وأنهار جارية، وضباب وغيوم ملتفّة، وخطوط أفق شاسعة، وغابات كثيفة. بدت يونتا متحكّمة بالعالم الطبيعي المحيط بها، إلى أن وقعت عند طرف الجبل بعد حصول سرقة البلّورات. صوّرت ريفنشتال نفسها، بدور يونتا، في مشاهد بانورامية في جبال الألب، بل أظهرتها وكأنّها هي التي تقف في مركز المشهد. إذا فكّر هتلر في أنّه يمكنها نقل تلك المهارة إلى إبراز دوره بين عشرات الآلاف

1- BAB, R43 II/390: 'Aufstellung über Filme, die am Heldengedenktag zugelassen werden'، 22 فبراير 1934.

من توابعه في نورمبرج، يكون قد أصاب بحدسه[1]. علاوةً على ذلك، كان هتلر ملماً بمهارات ريفنشتال كراقصة. وربّما أمل في حساسيّتها كي تُضفي على مشاهد صفوف الجيش في مشيتها العسكرية في نورمبرج الحيوية المطلوبة.

يدفعنا اختيار هتلر ريفنشتال، التي لم يكن لديها آنذاك خبرة في صنع الأفلام الوثائقية أو السياسية، والتي طوّرت جمالياتها السينماتوغرافية من خلال عملها في الأفلام الروائية، إلى إعادة النظر في الرأي الذي يُصوّر هتلر كشخص لم يكن يؤمن بخلط الفنّ والسياسة. هذا ما أخبر به، كما يُفترض، الممثّلة توني فان أيك في مقابلة عام 1933 غالباً ما يُقتبس منها ما ذكره فيها[2]. ولكن باستثناء هذا المصدر الوحيد، لا يوجد دليل على أنّ هتلر كان يُفكّر بهذه الطريقة. ويَميل أكثر مؤرّخي الأفلام إلى اعتبار أنّ هتلر كان يُؤمن بإنتاج أفلام دعاية سياسية صريحة، بينما كان جوبلز مهتماً أكثر بالإشارة إلى الدعاية السياسية إشارةً مبطّنة في الأفلام الروائية. يُميّز ديفيد ولش مثلاً بين «الكذب غير المباشر» (طريقة جوبلز) و«الكذب المباشر» (طريقة هتلر)[3]. في ذلك الكثير من الحقيقة.

اشتكى هتلر في بعض الأحيان إلى جوبلز من أن أفلاماً معيّنة لم تكن قومية اشتراكية بما يكفي[4]. الواقع أيضاً أن جوبلز، في العام 1933، أصرّ

1- رأى الباحث السينمائي سيجفريد كراكاور في أفلام الجبال في عشرينيات القرن الماضي صدى مبكراً للجماليات الفاشية، مع أنّه كان حاسماً في تقييمه «الضوء الأزرق»، الذي اعترف ببنيته المركّبة، راجع سيجفريد كراكاور، Von Caligari zu Hitler: Eine psycholo- gische Geschichte des deutschen Films (Frankfurt am Main, .1979), pp. 272-73

2- هانس تراوب، Der Film als politisches Machtmittel (Munich, 1933), p. 27.

3- ديفيد ولش، Propaganda and the German Cinema 1933-1945 (London and New .York, 2001), pp. 37-38

4- GTB، 22 أكتوبر 1936.

على أنّه لا يريد أن يرى كتيبة «الاس آ» النازية تُستعرض على شاشات السينما. كذلك لم يرد أن يتحوّل برنامج الحزب إلى دراما، مشدّداً على أنّ الأفلام يجب أن تعطي تعبيراً فنّياً عن الانفعالات التي تتضمّنها"[1].

وفقاً لفريتز هيبلر، الذي صار ابتداءً من عام 1939 رئيساً لقسم الأفلام في وزارة الدعاية، كان جوبلز يقول إنّ «الدعاية السياسية هي فنّ التبسيط والتكرار من دون أن يُلاحظ أحد كيف نُبسّط ونُكرّر»[2]. ولكن جوبلز كان عاملاً أساسياً بالنسبة إلى إنتاج الأفلام الإخبارية وأفلام الدعاية السياسية النازية، والتي كانت تتميّز أكثر بـ«الكذب المباشر»، كذلك هو أشرف على إنتاج أفلام دعاية بارزة - مثل «اليهودي سوس» (1940) - كانت مشبّعة بالأيديولوجية النازية، حتى لو كانت أحداثها تدور في الماضي. وبالمثل، لم يكن هتلر مجرد مناصر للفيلم الروائي الخالي من السياسة من جهة، وأفلام الدعاية المباشرة من جهة أخرى. على سبيل المثال، كان من أشدّ المعجبين بفيلم فايت هارلان «الحاكم» (1937) عن شخصية قيادية مُستلهمة بوضوح من شخصية هتلر[3]. اختار هتلر ريفنشتال لتصوير مسيرات الحزب النازي لأنه أدرك أنها ستُحقّق شيئاً يتجاوز بمراحل الدعاية السياسية العادية التي نجدها في الأفلام الإخبارية. وبعيداً عن تفضيله «برامجه الدعائية المباشرة»، كما قال أحد مؤرخي الأفلام، أراد هتلر، على الأقلّ من أجل التجمعات الحزبية، أن تكون الدعاية مصقولة من خلال اللمسات الجمالية[4].

لم تكن وجهة نظر هتلر بالنسبة إلى الالتزام الفنّي مختلفة عن وجهة نظره في الالتزام السياسي. في خطابه خلال مؤتمر الحزب

1- 'Der Weg zum neuen deutschen Film liegt frei: Reichsminister Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden', Film-Kurier، 19 مايو 1933.

2- فريتز هيبلر، Die Verstrickung (Düsseldorf, 1982), p. 196.

3- وفقاً لما ذكره جوبلز (GTB، 15 مارس 1937)، «تأثّر هتلر في العمق» بفيلم «الحاكم».

4- راجع سوزان تيجيل، Nazis and the Cinema (London, 2008), p. 4.

النازي الثقافي عام 1933، الذي أقيم بالتزامن مع التجمّع الذي أُرسلت ريفنشتال لتصويره، شدّد على أنّ «الفنّ هو مهمّة جليلة، مهمّة تستدعي التعصّب». وفي الخطاب ذاته، قال إنّ القيادة السياسية هي التي يجب أن توجد «الظروف المادّية والواقعية» للفنون. «كلّ حقبة سياسية عظيمة في تاريخ العالم تُظهر حقّها في الوجود من خلال الدليل الأكثر وضوحاً للعيان على قيمتها: من خلال إنجازاتها الثقافية»[1]. هكذا على السياسة أن تجد إذاً تعبيرها في الثقافة، وأن تكون الثقافة مشبّعة بالسياسة. الاثنتان مترابطتان، برأي هتلر، في علاقة متبادلة[2]. وقد جرت دعوة ريفنشتال كي تُحوّل التجمّع إلى مناسبة ثقافية، بل أنْ تُحوّل حدثاً عابراً إلى عمل فنّي راسخ. بعد الحرب، دافعت ريفنشتال عن نفسها ضدّ تهمة تعاونها بالإصرار على أنّها صوّرت المسيرات والتجمّعات من ناحية فنّية، وليس سياسية[3]. كانت تلك الذريعة متوافقة مع فهمها لدورها خلال فترة الرايخ الثالث نفسها. في نشرة من عام 1935 عن إخراج فيلم «انتصار الإرادة»، أكّدت ريفنشتال أنّ هتلر عهد إليها «بتمثيل فنّي» للتجمّع «للمرّة الثانية»[4]. كذلك قدّمتها الصحافة النازية كمسؤولة، بناءً على طلب صريح من هتلر، عن التصميم الفنّي للفيلمين «فوز العقيدة» و«انتصار الإرادة»[5]. وترى ريفنشتال أنّ ذلك يُعتقها من أيّ مسؤولية عن المحتوى السياسي في

1- راجع والتر شميدت، ed., 'Adolf Hitlers Rede auf der Kulturtagung der NSDAP', in Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933 (Munich, 1934), pp. 22–31.

2- يقول ديفيد ولش إنّ هتلر «ما فتئ يقول رأيه في تناقض الفنّ والبروباجندا». راجع ولش، Propaganda and the German Cinema, p. 35.

3- راجع مثلاً بروتوكول استجواب من العام 1949 لريفنشتال خلال إجراءات التطهير من النازية: LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Band 8: Interrogation of Leni Riefenstahl، 8 أغسطس 1949.

4- ليني ريفنشتال، Hinter den Kulissen des Reichsparteitages (Munich, 1935), p. 11.

5- هكذا أعلنت قيادة بروباجندا الرايخ في أغسطس 1933 أنّ ريفنشتال ستستلم «الإشراف الفنّي» في فيلم تجمّع الحزب. راجع 'Leni Riefenstahl übernimmt künstl. Leitung des Reichsparteitag-Films', Licht Bild Bühne، 25 أغسطس 1933.

أفلام التجمّعات. في المقابل رأى هتلر أنّ مهارات ريفنشتال الفنّية كانت الضمانة لكي يرقى تأثير التجمّعات السياسي عند تحويله إلى الشاشة. في النهاية، لم تكن محاولة ريفنشتال أن تفصل نفسها عن سياسات أفلام التجمّعات مُقنعة.

ويبقى السؤال لماذا قبلت ريفنشتال في نهاية الأمر أن تُصوّر أفلاماً لمصلحة هتلر. تُشدّد في مذكّراتها على أنّها فعلت ذلك قسراً، لكنّها كانت من ناحية ثانية صريحة بما يكفي واعترفت بأنّها هي سعت أوّلاً إلى الاتّصال بهتلر، وأنّ هتلر أبهرها، ولم تكن لديها الإرادة لترفض طلبه. كذلك كان لطموحها المهني دور كبير. كان تقدير هتلر لها تذكرتها إلى الشهرة. ولاحقاً، عندما رُفضت زيارتها أمريكا أواخر 1938، اكتشفت أيضاً أنّ في ذلك تذكرتها إلى الصيت الذائع. من الواضح أنّ ريفنشتال تعاطفت مع القومية الاشتراكية حتّى قبل أن يصل هتلر إلى الحكم. كتب جوبلز في نوفمبر 1932 يقول «كلّها حماسة بالنسبة إلينا»[1]. وفي منتصف عام 1933، وصفها بأنّها «الوحيدة بين كلّ النجوم التي تفهمنا»[2]. بعد سماعها هتلر في أواخر 1932 يتحدّث عن الحاجة إلى القضاء على البطالة ووضع المصلحة العامّة قبل أيّ مصلحة فردية، «تأثّرت حتّى العمق». تُشير إلى أنّ الجانب الاشتراكي هو الذي جذبها إلى القومية الاشتراكية[3]، بينما تقول إنّها أخبرت هتلر أنّه لم يكن بإمكانها مطلقاً أن تنضمّ إلى الحزب، ولم تكن موافقة على أحكامه العرقية المسبقة[4]. زعم أحد النقّاد، يورجن تريمبورن، أنّها كانت في الحقيقة معادية للسامية، وذلك ما قادها إلى هتلر. غير أنّ الدليل على أنّ ريفنشتال عاتبت النقّاد اليهود على آرائهم السلبية

1- GTB، 3 نوفمبر 1932.
2- GTB، 12 يونيو 1933 .
3- ريفنشتال، Memoiren, p. 180.
4- ريفنشتال، Memoiren, p. 158.

في فيلمها «الضوء الأزرق» لم يكن مثبتاً[1]. وبالمثل فإنّ القصّة التي تقول إنّها طلبت من المحرّض النازي المعادي لليهود يوليوس سترايشر (الذي صادقته) التدخّل في خلاف مالي، وكما عبّرت ريفنشتال في رسالتها إليه، مع «اليهودي بيلا بالاش» لا تُثبت معاداتها السامية[2]. حتّى أنّه يمكن الردّ بالتذرّع بأنّ الأمثلة عن مساعدتها اليهود، أمثلة برزت أثناء تبرئتها من تهمة النازية، تُؤكّد صداقتها للساميين. ريفنشتال ساعدت عائلة معلّمة سابقة، اليهودية الألمانية كايت رويبر، في العامين 1937 و1939، بعدما تمّ طرد زوجها من عمله[3]. كما أنّها دعمت زوجة إرنست ياجر اليهودية بعدما قرّر البقاء في الولايات المتّحدة عام 1938[4]. أكثر من ذلك، أثناء الرايخ الثالث وظّفت معها أشخاصاً أصحاب خلفية يهودية، أو متزوّجين من يهود أو لهم أقارب يهود[5]. كما ساعدت شيوعيين أيضاً[6]. لكن كلّ ما

1- يورجن تريمبورن، Leni Riefenstahl: A Life (New York, 2008), p. 56. يذكر تريمبورن مقابلة من العام 1976 مع هاري سوكال في المجلّة الأسبوعية الألمانية دير شبيجل. كان سوكال قد أنتج فيلم ريفنشتال «الضوء الأزرق» ، ولكن بحكم خلفيته اليهودية، هاجر إلى بريطانيا عام 1933. ساءت علاقته بريفنشتال واختلفا على مسألة أرباح «الضوء الأزرق». وبسبب التوتّر الحاصل بينهما، يجب التعاطي بحذر مع اتّهامه لها بمعاداتها السامية.

2- ذُكر في مؤلّف ستيفن باك، Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl (London, 2007), p. 93.

3- راجع SAF, D 180/2 NR. 228165/1/041: Frau Dr. Reuber to Leni Riefenstahl، 15 يونيو 1949.

4- راجع شهادة والتر تراوت، الذي عمل مع ريفنشتال كرئيس إنتاج: SAF, D 180/2 NR. 228165/1/147. تجاوز إرنست ياجر موقفه الناقد تجاه ريفنشتال بعد الحرب، وشهد أيضاً بالمساعدة التي قدمتها لزوجته، راجع SAF, D 180/2 NR. 228165/1/138: Ernst Jaeger, 'Eidestattliche Versicherung'، 31 يوليو 1948. راجع أيضاً أوراق إرنست ياجر في جامعة ساوث كاليفورنيا، التي تتضمّن رسائل ياجر الودّية بعد الحرب مع ريفنشتال.

5- راجع شهادة والتر سيبرت، LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 9: 'Zeuge Walter Siebert'، 22 أبريل 1952.

6- كان رودولف فيختنر، المتعاطف مع الشيوعيين والمتزوّج من امرأة ذات خلفية يهودية، بحماية ريفنشتال راجع SAF, D180/2 NR. 228165/1/150: Rudolf Fichtner, 'Eidesstattliche Erklärung'، 20 أبريل 1948.

يُثبته ذلك فعلاً أنّ ريفنشتال كانت مستعدّة لمساعدة الآخرين عندما كان ذلك يُناسبها. وبنفس الطريقة كانت مستعدّة للوشاية إلى النازيين بأولئك الذين ترى فيهم عائقاً أمامها كذلك متى يُناسبها، مثلاً في حالة بالاش، باستخدام معاداة النازيين للسامية[1]. كانت طموحة، قاسية الطبع، راضية بأن تُمارس مهنتها في بلد معادٍ للسامية. ومع ذلك كان يُمكنها أن تكون طيّبة القلب وحتّى مستعدّة لإثارة الجدل، كما عندما تسوّقت من متجر أزياء يهودي عام 1937، فتعرّضت بسرعة للإدانة. إنّ وصفها بأنّها معادية للسامية هو تبسيط لواقع الأمور وتفسير مباشر لانسجامها الأيديولوجي مع هتلر. كان الأمر معقّداً أكثر من ذلك.

تصوير «فوز العقيدة» (1933)

بقي الشكّ يحوم طويلاً حول التاريخ الدقيق الذي كلّف هتلر فيه ريفنشتال بتصوير تجمّع الحزب النازي لعام 1933. تقول ريفنشتال نفسها إنّه فقط في الأسبوع الأخير من أغسطس 1933، أي أيّاماً قليلة قبل بدء التجمّع، وصلها التكليف[2]. لكن بحسب المعلومات الواردة في مذكّرات جوبلز، يبدو أنّ ذلك التكليف حصل في وقت أبكر. في منتصف مايو 1933، بعد الاستماع إلى خطّة ريفنشتال بشأن أفلامها، اقترح جوبلز عليها أن تُصوّر «فيلماً عن هتلر»[3]. وقد أشار في شهر يونيو إلى «فيلم جديد كان يُناقشه معها»[4]، ووفقاً لحديث دار بين ريفنشتال وهتلر، يقول جوبلز

1- اتّهمت ريفنشتال المصوّر إميل شونمان «بمقاطعة الفوهرر» لأنّه رفض أن يصوّر بإمرتها. راجع باك، Leni, p. 156. Original sources at BAB, R9361-V-114157، مذكور بالإنجليزية في مؤلف جلن ب. إنفيلد، Leni Riefenstahl: The Fallen Film Goddess (New York, 1976), pp. 76-79.

2- ريفنشتال، Memoiren, p. 204.

3- GTB، 17 مايو 1933.

4- GTB، 12 يونيو 1933.

إنّها «تبدأ فيلمها الآن»[1]. واقترح بعض النقّاد بناءً على تلك المعلومات التي أوردها في يوميّاته، أنّ ريفنشتال كذبت في مذكّراتها ببساطة بالنسبة إلى تاريخ التكليف[2]. في حين أنّ الانطباع الذي نقله إلينا جوبلز هو أنّها مُنحت الوقت والتخطيط الكافيين، فإنّ نسختها توحي بأنّه تمّ إلقاؤها في المشروع في آخر لحظة. من جهة أخرى، تُصوّر مذكّراتها جوبلز كأنّه عدوّ عنيد لها، بعدما باءت محاولاته التودّد إليها وإغراءها بالفشل. بالمقابل فإنّ يوميّات جوبلز تقول إنّ علاقتهما المهنية آنذاك كانت ناجحة في ظلّ النقاش والتخطيط لمشاريع الأفلام. وقد سلّمت ريفنشتال بأنّ جوبلز كان قد طرح عليها إخراج فيلم عن الصحافة في منتصف عام 1933، وأنّ هتلر حاول في تلك الفترة نفسها أن يوكل إليها إخراج فيلم عن هورست فيسيل[3]. لكنّها تزعم أنّها رفضت تلك الطروحات، وأنّه لم يذكر لها أيّ مشروع فيلم عن التجمّع النازي قبل أواخر أغسطس.

فيما خفّفت ريفنشتال من أهمّية اعتيادها، على الأقلّ منذ مايو 1933، الحلول ضيفة في المناسبات الاجتماعية التي كان جوبلز وهتلر يُنظّمانها[4]، فإنّ نسختها عن تاريخ استلامها توكيل هتلر لها لفيلم تجمّع الحزب لعام 1933 تبدو صحيحة. وفي طرح جوبلز على ريفنشتال في مايو 1933 أن تُخرج «فيلماً عن هتلر»، يصعب أن يكون قد فكّر في فيلم

1- GTB، 14 يونيو 1936. يُشير جوبلز أيضاً إلى نقاش حول فيلم مع ريفنشتال بعد أسبوع (راجع GTB، 20 يونيو 1933).

2- راجع مثلاً تريمبورن، Leni Riefenstahl, pp. 90ff. للمفارقة تروي أودري سالكيلد القصّة ذاتها نوعاً ما عن ريفنشتال، راجع أودري سالكيلد، Portrait of Leni Riefenstahl (London, 1997), Kindle Edition, Location 2286-2287. لمعلومات أخرى، راجع باك، Leni, pp. 130-37؛ لوتس كينكل، Die Scheinwerferin: Leni Riefenstahl und das 'Dritte Reich' (Hamburg and Vienna, 2002), pp. 45-51؛ رينر روذر، Leni Riefenstahl: Die Verführung des Talents (Berlin, 2000), pp. 52-60.

3- ريفنشتال، Memoiren, pp. 202-03, pp. 197-98.

4- راجع مثلاً، GTB، 26 مايو 1933، حيث تُذكر نزهة مع هتلر وريفنشتال وآخرين.

ضمن بيروقراطية جوبلز في سياسة إنتاج الأفلام، ولكن لا أحد منهما تميّز في مجال الإخراج السينمائي[1]. لم يتقبّلا فكرة تعيين ريفنشتال، وبدأ ريذر على وجه الخصوص حملة للإطاحة بها بالتشكيك في خلفيّتها العرقية[2]. وأشارت تقارير الصحف الصادرة في أواخر أغسطس وأوائل سبتمبر، والتي كانت تحذف اسم ريفنشتال أحياناً وأحياناً تذكره، إلى نزاع محتمل كان يدور وراء الكواليس للسيطرة على الفيلم[3]. طوال التجمّع، عمل ريذر وريفنشتال مع بعض، أو بالأحرى ضدّ بعض. إلى أي مدى وصل «الإشراف الشامل» من قبل ريذر، وأين توقّفت تماماً «القيادة الفنّية» من جهة ريفنشتال، لم يتوضّح ذلك قطّ آنذاك. بالتأكيد حاول ريذر وفانجاوف الحدّ من نفوذها عبر رفض تزويدها بتجهيزات التصوير والمصوّرين. لكن ريفنشتال كانت أساساً قادرة على طلب الدعم ليس من هتلر وحسب، بل أيضاً من المقرّبين إليه مثل ألبرت سبير. وقد ساعد سبير على توظيف والتر فرنتس في فريقها للتصوير. وفيما بعد صرّح فرنتس، الذي أصبح مصوّر هتلر الرسمي في الشرائط الإخبارية، بأنّها واجهت تدخّلاً من «أشخاص في الحزب النازي» لأنّهم لم يكونوا

1- راجع كارين فيلاند، Dietrich und Riefenstahl: Der Traum von der neuen Frau (Munich, 2011), p. 300. كان ريذر مسؤولاً مثلاً عن الفيلم النازي من العام 1933 «يقظة ألمانيا!»، وهو لمحة شاملة عن الأحداث التي قادت الحزب النازي إلى النجاح، وكان لافتاً خصوصاً بالتصريحات التي ألقاها بشكل جامد أمام الكاميرا كل من جوبلز وغورينغ.

2- اعتمد ريذر على شائعة سمعها عن كون والدة ريفنشتال يهودية، فأثار تحقيقاً في أصولها العرقية ما كان منه إلّا أن أكّد خلفيتها «الآرية». ويبدو أنّ الشائعة أطلقها كاتب السيناريو رودولف كاتشر، ونقلها إلى رئيس كتّاب Ufa فريتز بوديل. راجع Lange to Allwörden BAB, R9361 V/24931/1، 28 أغسطس 1933. راجع أيضاً SAF, D180 2 228165. يمكن إيجاد المزيد من التفاصيل عن أسلاف ريفنشتال في BAB, R9361 V 114157 و R9361 V/124931.

3- راجع مثلاً 'Der Reichsparteitag 1933 der NSDAP im Film', Licht Bild Bühne، 30 أغسطس 1933، الذي يغفل عن أيّ ذكر لريفنشتال، كما في 'Filmaufnahmen vom Parteitag', Film-Kurier، 31 أغسطس 1933. إلّا أنّها مذكورة في 'Die Filmarbeit in Nürnberg beginnt', Film-Kurier، 1 سبتمبر 1933.

الوحيدين في تصوير الفيلم[1]. تقول ريفنشتال، إنّ الموقف العدواني جاء كذلك من كتائب الاس آ SA، حيث قام أحد أفرادها بالإبلاغ عنها إلى رودولف هِس، نائب هتلر، لزعمها كما افترض إنّ هتلر كان «خاتماً في إصبعها». لكنّ سبير خفّف من غضب هِس في اليوم التالي، عندما طمأنه بأنّها لم تقل ذلك الكلام[2].

يبدو أنّه في الأشهر الأولى بعد وصول النازيين إلى السلطة، لم يكن هتلر قادراً دائماً على فرض إرادته بالسهولة التي أرادها. كان عليه أيضاً أن يفرضها بحزم على ريفنشتال، هذا إذا افترضنا صحة نسختها عن أحداث تلك الفترة. حالما انتهى التصوير وعادت ريفنشتال إلى برلين، تمّت دعوتها إلى الغداء في مستشارية الرايخ. هناك، لم تتمالك نفسها وشكت إلى هتلر، بحضور جوبلز، الطريقة التي عوملت بها في نورمبرج. تفاعل هتلر بتأنيب جوبلز والإصرار على أن تُخرج الفيلم ريفنشتال، وليس الحزب: «هذا أمر!». عندما حاولت ريفنشتال يائسة الاعتراض بقولها أنّه لا يسعها إتمام المهمّة، أوضح هتلر، بكلّ دم بارد، أنّه يتوجّب عليها إتمامها[3]. في اليوم نفسه، 13 أكتوبر 1933، أمرها جوبلز، وفقاً لكلام ريفنشتال، بالمجيء إلى وزارة الدعاية ووبّخها: «أنت شخص خطير، تُخبرين الفوهرر كلّ شيء! أخرجي! لا أريد أن أراكِ ثانيةً»[4]. كذلك ذكر جوبلز في يوميّاته أنّ ريفنشتال اعترضت على طريقة التعامل معها، ولكن في نسخته حدث ذلك يوم 19 سبتمبر، مع

1- ذُكر في مؤلّف يورجن تريمبورن، 'Ein Meister der subjektiven Kamera: Karriere im Windschatten Leni Riefenstahls', in Hans Georg Hiller von Gaertringen, ed., Das Auge des Dritten Reiches: Walter Frentz – Hitlers Kameramann und Fotograf (Augsburg, 2009), pp. 69–81، هنا p. 71.

2- ريفنشتال، Memoiren, p. 207.

3- ريفنشتال، Memoiren, p. 208.

4- ريفنشتال، Memoiren, p. 209.

تركيز شكوى ريفنشتال على ريذر[1]. يقول جوبلز إنّه «أصلح الأمور بين ليني ر. وريذر»[2]. لكن بعد يومين، جاءت باكية لأنّها «تعتقد أنّ الحزب أساء معاملتها: أقنعتها بأنّها تُخطئ الظنّ»[3]. لو كان جوبلز فعلاً أخبر ريفنشتال يوم 13 أكتوبر أنّه لا يريد رؤيتها ثانيةً، يكون قد غيّر رأيه بسرعة. بعد يومين، أقام استقبالاً «لطيفاً» في بيته كانت هي، والممثّلان ويلي فريتش وريناتي مولر، مدعوّين إليه، وجرت فيه مناقشة «شتّى المواضيع»[4]. بالغت ريفنشتال في درجة معارضة جوبلز لها، لكن في الوقت نفسه يصعب تصديق تقديم جوبلز نفسه كمصلح لذات البين. في الواقع هو لم يتصرّف ليمنع ريذر من مقاطعة ريفنشتال، ويحتمل جداً أنّه شجّعه. آخر الأمر أنّ هتلر تدخّل كي يُفهم جوبلز أنّه لم تعد لريذر أيّ علاقة بالفيلم، وأنّ ريفنشتال هي التي ستُنجزه.

حتّى بعدما كانت ريفنشتال تعمل على المقاطع التي صورتها من المسيرة لتصنع فيلمها، بقيت، كما تقول، هدفاً لغضب أفراد كتائب الاس آ، الذين لم يتقبّلوا أنّ فيلماً عن «مسيرتهم» سيكون من إخراج امرأة. ومن جديد، اضطُرّت ريفنشتال إلى الاعتماد على دعم هتلر لها. وتذكر أنّ رودولف ديلس، رئيس الجستابو آنذاك، أخبرها عن أوامر تلقّاها لحمايتها[5]. فيما قد تبدو هذه القصّة من نتاج مخيّلة ريفنشتال، الأرجح أنّها كانت صحيحة. لقد شهد ديلس بعد الحرب أنّ ريفنشتال عانت من «كره خصومها». كان هتلر يعرف ذلك، يقول ديلس، ويضطرّ

1- ما حصل أنّه تمّ توقيف ريذر بتهمة التجسّس، ثمّ أُطلق سراحه يوم عبّرت ريفنشتال عن شكواها.

2- GTB، 21 سبتمبر 1933.

3- GTB، 23 سبتمبر 1933.

4- GTB، 16 أكتوبر 1933. الانطباع الذي تعطيه يوميات جوبلز هو أنّ العلاقة بينه وبين ريفنشتال كانت جيّدة في أكتوبر، راجع مثلاً GTB، 9 أكتوبر 1933.

5- ريفنشتال، Memoiren, p. 210.

إلى حمايتها[1]. لا شكّ البتّة في أنّ تصوير ريفنشتال فيلم «فوز العقيدة»، كما صار يُعرف الفيلم الذي يدور حول مسيرة الحزب عام 1933، كان محفوفاً بالمصاعب. كانت تلك واحدة من مفارقات التجمّع أنّه بينما كان يُفترض أن تؤكّد وحدة التنظيمات النازية، كانت هناك وراء الكواليس خصومات وتحيّز ضدّ المرأة، طبعاً من دون أن يشقّ أيّ منها طريقه إلى فيلم ريفنشتال (ولو أنّ ظهور النساء فيه قليل). إضافةً إلى ذلك، لم يكن لديها وقت كثير للتحضير للتصوير، وكان فريق مصوّريها، الذي جُمع في اللحظة الأخيرة، صغيراً جدّاً؛ إلى حدّ ما، اضطرّت إلى الاستعانة بمقاطع من الأفلام الإخبارية ذات مستوى أقلّ. عندما أرادت أن تعمل على مونتاج المقاطع المصوّرة، وجدت أجزاء منها تقريباً غير قابلة للاستخدام: تسلسل مشاهد غير واضح، صور معتمة جدّاً أو غير ثابتة، تحرّكات كاميرا من الواضح أنّها ناتجة عن عدم اهتمام بالعمل[2]. كانت صور المواضيع الحافزة، وهتلر نفسه، ضائعة عن العين لأنّ الناس كانوا يسيرون أمام الكاميرا. مشاكل كثيرة لم تكن ريفنشتال قادرة على حلّها كلّها. بعد الحرب، وصف «فوز العقيدة» بأنّه «مزيج رقع غير مكتمل»[3].

النتيجة النهائية

مع كلّ ذلك، بذلت ريفنشتال أفضل جهودها لصياغة المادّة التي بحوزتها في فيلم مُجدٍ. كانت تلك طريقتها في شكر هتلر لإيمانه بها، وللدعم الذي قدّمه لها هو وآخرون كان يعملون «كوكلاء» له، مثل سبير وديلس. وبدلاً من بدء الفيلم بالتجمّع نفسه، افتتحته بمقدّمة طويلة ممهّدة لمجموعة من التناقضات الروائية. يبدأ «فوز العقيدة» على أنغام موسيقى هربرت ويندت الحالمة مع صور ضبابية لأسطح مدينة نورمبرج التي تعود

1- SAF, D180/2 228165: Rudolf Diels,' Erklärungbetr. Frau Leni Riefenstahl'، 29 يونيو 1949.

2- راجع روذر، Leni Riefenstahl, pp. 62–63.

3- ريفنشتال، Memoiren, p. 212.

إلى القرون الوسطى، وواجهات بيوتها ومعالمها السياحية، قبل أن تقف الكاميرا على عملية تشييد جناح لاستقبال الزائرين في الساحة العامة؛ وتفسح الموسيقى الفاجنرية الأسلوب تدريجياً المجال للإيقاعات الأكثر جزماً في أغنية هورست فيسيل. بينما تعطي أولى اللقطات لمدينة نورمبرج الانطباع بأنّها مدينة خالية من سكّانها، تظهر الشوارع الآن وهي تعجّ بالناس مكلّلة بالأعلام النازية. نرى عربات الترام والسيّارات، وكأنّنا بصدد محاولة تبديد طابع القرون الوسطى الحميم الذي ميّز الافتتاحية. ثمّ يتركّز الفيلم على وصول الوفود: أوّلاً، مجموعات كتائب الاس آ وأفرادها يُغنّون بحماسة وهم يسيرون داخلين نورمبرج؛ بعدهم يأتي دور قطار يحمل شعار النازية ليدخل المحطّة، وعلى متنه الوجهاء والضيوف النازيون؛ وأخيراً مشهد وصول هتلر نفسه بالطائرة، الذي يربط بين أحدث تقنيات السفر والزعيم النازي. وقد سُمح للمصوّر سيب ألجاير بمرافقة هتلر في سيّارته وهي تشقّ طريقها وسط نورمبرج الممتلئة الآن بالحشود وهتافاتهم، ليُصوّره من الخلف[1]. تربط افتتاحية الفيلم بين الماضي والحاضر، وتدمج الهتلرية بالتاريخ الألماني. هكذا تُماهي بين النازية وإعادة إحياء القديم عبر الجديد، فتجعل استنفار الجماهير محسوساً، ومثله تكوين مجتمع الشعب، وتصل بين الحداثة والقومية الوطنية.

كي تُبشّر ببداية المسيرة نفسها، أدخلت ريفنشتال صور أجراس تُقرع وأصواتها لتتلاشى ضمن مشاهد تأهيل بهتلر يقوم بها عمدة نورمبرج في دار مجلس المدينة، مشاهد رافقتها موسيقى احتفالية مهيبة. من جهة ثانية كانت روائية «فوز العقيدة» دينية الطابع للغاية. نرى في دار مجلس المدينة هِس ونسمعه يفتتح «مؤتمر النصر» مشدّداً على مزايا هتلر المفترضة: لقد كان «هو من ضمن النصر»، وبقي «ثابتاً فيما تأرجح الآخرون»، وكان مصدر شجاعة متجدّدة و«استلم الراية بحزم أكبر» فيما انسحب الآخرون

---

1 راجع 'Imposante Wochenschauberichte', Licht Bild Bühne، 6 سبتمبر 1933.

من الصفوف. وفي لقطة قريبة لِهس على الكاميرا، زاد في إطراء هتلر وأغدق عليه صفات مثل القدرة الروحية على التحمّل والتي يُمكن نسبها إلى قائد ديني. ويُصوّر فيلم ريفنشتال، في لحظات عديدة، هتلر وهو يمشي نحو أنصار الحزب، مقترباً من الحشد. وتقف طويلاً عند تكريم هتلر النازيين الأموات. نحو نهاية الفيلم، نسمع هتلر يقدّم خطاباً حول كتائب «اس آ» يُحيّي فيه تجاوز الألمان الشعور بالذنب والخزي، الذي عنى به جمهورية فيمار و«مجرمي نوفمبر». ثمّ أعلن الغفران القومي بطريقة كاهن، كي ينتهي الفيلم على صورة للعلم النازي مرفرفاً فوق السحاب، رابطاً بين السماء وهتلر. هكذا تجاوزت ريفنشتال تسجيل دينية المسيرة، فضخّمتها من خلال رمزية من هذا النوع. بينما يعرض الفيلم أيضاً هتلر متحدّثاً عن المجتمع الجديد، المفروض أنّه لاطبقي، تُساعد السينماتوغرافيا على تعزيز التقسيم التراتبي بين القائد والشعب الذي ميّز التجمّع، وتدعم رسالته في أنّ اللاطبقية تعني قبل أيّ شيء الزيّ الوحيد (والموحّد) لمناصرة هتلر المؤلّه وفكرته عن الأمّة. وكما يذكر هِس في الفيلم: «الفوهرر هو مستقبل الأمّة».

كي نكون منصفين بحقّ ريفنشتال، يجب القول إنّ في الفيلم لحظات تدعو إلى التفكير. بينما كان رجال كتائب الاس آ يسيرون إلى نورمبرج، عرضت ريفنشتال صغاراً يقفون إلى جانب الطريق يرفعون أذرعهم في تحيّة هتلر. أربعة منهم متراصفون وفقاً للطول، في وضعية مصطنعة. اللقطة التالية، السريعة أيضاً، تُظهر قطّة خلف شبك؛ ربّما هي تستريح، لكن الصورة أيضاً تُذكّر بالاعتقال. بعد ذلك فوراً، عندما يلوّح رجل من كتائب الاس آ لفتاة بين الحضور، فهي لا تردّ له التحيّة أو ترفع ذراعها، لا بل تبدو مستغربة، وحتّى خائفة. أمّا ميل ريفنشتال إلى إدراج لقطات لنافورة نبتون فلم يعجب النازيين المحلّيين، لأنّهم كانوا يرونها كريهة المنظر واعتبروها خلال التجمّع عائقاً. بالإضافة إلى ذلك، كانت تقدمة

شخص يهودي هو لودفيج غيرنغروس، ومن هنا اسمها النازي «النافورة اليهودية». لقد أمر هتلر بإزالتها عام 1934، غير أنّ فيلم ريفنشتال أشاد بها، عمداً أم بغير عمد. كذلك يتضمّن «فوز العقيدة» لحظات شبه فكاهية. مثلاً في دار مجلس مدينة نورمبرج، وبعد تقديم فتاة شابّة باقة أزهار إلى هتلر، نراه يرميها بشكل غير لائق في حضن هِس. في مشهد لاحق من الفيلم، يمسح قائد الشباب النازي بالدور شيراخ عن غير قصد وبمؤخّرته قبّعة هتلر لكتائب الاس آ عن المنصّة بينما هتلر ينتظر أن يتكلّم أمام شباب هتلر. وفي المقطع نفسه، يطلب هتلر باستياء من عازف ترومبيت أن يبتعد. وقريباً من النهاية، لا يكفّ قائد الاس آ ذو الوزن الزائد إرنست روم عن التلاعب بحزامه وراء هتلر بينما هو يخطب في صفوف كتائبه. يفترض المعلّقون أنّ ريفنشتال أدرجت هذه المشاهد لمجرّد أنّه كان ينقصها ما يكفي من المقاطع المصوّرة[1]. لكن من الممكن أيضاً أنّها لم ترَ سبباً لاقتطاع لحظات مضحكة. كما أنّها وجدت طريقة لتسخر من جوبلز، فالفيلم يعرض هتلر، في خطبته في دار مجلس المدينة، وهو يذكر تاريخ 2 سبتمبر 1923، في أوّل مرّة دخل فيها النازيون نورمبرج بأعدادٍ كبيرة («يوم ألمانيا»). وعندما يُشير هتلر إلى «الجوّ المعادي» الذي جوبه به النازيون، أظهرت الكاميرا وجه جوبلز في لقطات قريبة.

غير أنّه لم يكن المقصود من هذه اللحظات من التناقض أن تكون تدميرية. في أكثر أحيانه، يلتزم «فوز العقيدة» بتأكيد دور هتلر بصرياً كمخلّص وكقائد. يأخذ الفيلم طوال ساعة المُشاهد عبر مراحل عديدة من التجمّع: افتتاح مؤتمر الحزب في صالة لويتبولد هول؛ نداء مجموعات المسؤولين النازيين في ميدان زيبلين؛ خطاب هتلر لأفواج شباب هتلر في ملعب نورمبرج الرياضي؛ مسيرة التشكيلات الحزبية في ميدان نورمبرج ماركتبلاتز؛ وتكريم الأموات، الذي توّج خطاب هتلر لكتائب الاس آ

1 - راجع باك، Leni, p. 144؛ وكينكل 57 -56 .Die Scheinwerferin, pp.

والاس اس. صوّرت ريفنشتال وفريقها هذه المادّة المستعصية من كلّ زاوية ممكنة لإبراز دور هتلر. طوال العمل، كانت تملي على طريقتها تمنّيها طرح العلاقة بين هتلر، والقادة النازيين، والأعضاء المجنّدين في مختلف التنظيمات النازية. خلال تجمّع الحزب نفسه، كان هتلر بالنسبة إلى أكثر الحاضرين وجهاً بعيداً. وبفضل استخدام ريفنشتال الكاميرا، وتقاطع الصور بين لقطات قريبة لهتلر وصور تابعيه، تمّ تجاوز تلك المسافة للسينما، وبتنا نرى مفعول كلمات هتلر منعكساً على وجوه معجبة ومأخوذة. كانت حريصة على مناوبة صور الحشود مع صور فردية لرجال الاس آ وشباب هتلر، مشدّدةً على مدى دعمهم هتلر، وأيضاً على الطريقة الشخصية التي تُعاش بها التجربة. في النهاية، أفلحت المخرجة في إدارة الصفوف المتراصّة بكاميرتها. يتضمّن الفيلم جملاً عديدة من خطابات هتلر تُشير إلى الوحدة التي غدت ممكنة باستلام النازيين السلطة. وبينما هتلر يتكلّم، تجول الكاميرات فوق الجماهير الألمانية المنتظمة والموحّدة، كما لو لإثبات حقيقة ما يقوله هتلر.

شاهد كلّ من جوبلز وهتلر فيلم «فوز العقيدة» في أواخر نوفمبر 1933. وصفه جوبلز بأنّه «سمفونية اس آ رائعة». وقال محفّزاً: «لقد أحسنت ريفنشتال العمل»، وقد لاحظ تأثّر هتلر الواضح بالفيلم[1]. بعد العرض الأوّل في برلين في 1 ديسمبر، أقام هتلر حفلة كبيرة. كان من الواضح أنّه كان مسروراً، وتشتّت أيّ شكّ لدى جوبلز أو لدى ريفنشتال نفسها، ولاحظ جوبلز بحماسة: «ليني ريفنشتال سعيدة، ولديها كلّ الحقّ في أن تكون كذلك. لقد قامت بعمل جيّد»[2]. العرض الأوّل، الذي حضره هتلر، أثار ردود فعل حماسية جدّاً من الصحافة الألمانية: «هذا هو فيلم الحرّية بالنسبة إلى الأمّة، أوّل فيلم دولة في الرايخ الثالث!» كما ذكرت

1- GTB، 29 نوفمبر 1933.

2- GTB، 2 ديسمبر 1933.

إحدى الصحف، وقالت أخرى: «سمفونية ضخمة وظافرة من الصور»[1].
وكان أمام مكاتب الأفلام الإقليمية مثل مكتب الأفلام الإقليمي الشمالي الشرقي مهمّة «أخذ هذا الفيلم إلى رفاق الشعب من جميع الطبقات والجماعات كي يُشاركوا هذا البورتريه الكبير»[2]. شاهد نحو 20 مليون ألماني الفيلم، ومنهم كثيرون لم يدفعوا ثمن تذكرتهم.

لقد آتى إعجاب هتلر بفيلم «الضوء الأزرق» ثماره. من البداية تصوّر فيلماً وثائقياً، بدل أن يظهر كأنّه مركّب من مصادر أفلام إخبارية متفرّقة، صُمّم وابتُكر ككلّ متكامل، تماماً مثل الأفلام الروائية. في ذلك الوقت، أشارت ريفنشتال إلى نيّتها صنع فيلم بدل أن يُشبه الشرائط الإخبارية التحقيقية، يكون «متكاملاً» بحدّ ذاته[3]. كان أيضاً في إمكانها إضافة الحيوية إلى المادّة الجامدة غالباً التي كان عليها تصويرها. في «الضوء الأزرق»، استخدمت الضوء، وغيوماً متدافعة، ومشاهد من زوايا تتبدّل باستمرار لخلق الدراما والإيقاع حول المناظر الجبلية. في «فوز العقيدة»، نشرت المناظر بطريقة متبدّلة شبيهة: نرى الحضور المحتشد من كلّ زاوية ممكنة. استخدمت أيضاً منظورات عميقة ومتبدّلة ترسم هتلر ومناصريه. إذا لم يكن الضوء الطبيعي شيئاً استطاعت استخدامه بفعالية (بسبب رداءة الطقس أثناء التجمّع)، فقد استعاضت عنه بتركيزها على الرياح التي كانت تهبّ في اتّجاه خطوط الأعلام، تركيز يُظهر الحركة حتّى عندما كان حاملو الأعلام يقفون في سكون. فقط في المشاهد الّتي تُبرز المسيرة في الميدان بدت ريفنشتال وكأنّها تفتقر إلى الأفكار كي تُبدّل في زوايا المشاهد. بالإضافة إلى إنتاج مركّز نابض بالحيوية عن التجمّع، أخبرت ليني قصّة، قصّة تنعكس في عنوان الفيلم المشير إلى «العقيدة». إنّها قصّة

1- ذُكر في كينكل، Die Scheinwerferin, p. 60.

2- ‘Sieg des Glaubens, der Reichsparteitagfilm 1933’, Licht Bild Bühne، 7 نوفمبر 1933.

3- Imposante Wochenschauberichte.

الفوز الروحي لرجل في مواجهة المحن، خلاصة كفاح تمّ خوضه باسم الأمّة. ربّما لم يكن هتلر يعرف تماماً ماذا كانت ستفعل بالمادّة المصوّرة، لكنّه كان يعرف أنّ بإمكانه الاعتماد على أسلوبها السينماتوغرافي، وحساسيتها تجاه أهمّية الحركة وإخراج المشاهد، ووفائها له كي تُظهِر من التجمّع المفعول البصري والدعائي الأفضل.

إنّ إصرار ريفنشتال على كونها مسؤولة فقط عن الصورة الفنّية يعود حرفياً إلى جنريك بداية الفيلم، الذي يصف دورها كمخرجة فنّية. لكن بينما لم يكن «الحدث» نفسه من صنعها[1]، فهي التي قامت بتصويره حين استخدمت فنّها، كما رأينا، كي تُحوّل التجمّع إلى تجربة سياسية-جمالية، تماماً كما أراد هتلر. إن كان هتلر طلب تنفيذ «فوز العقيدة» في أغسطس، فهذا لم يكن طويلاً بعد إعلان الحزب النازي على أنّه الحزب الوحيد في ألمانيا، وليس طويلاً قبل موعد انتخابات الرايخشتاج النيابية في نوفمبر 1933. كان بحاجة إلى فيلم يحتفل بانتصار القومية الاشتراكية وفوزه الشخصي أيضاً، كما تجسّدا في نورمبرج، كنوع من التكريس. ذلك الاحتفال، الذي شاركت فيه الملايين في صالات السينما الألمانية، قُدّر له أن يُساعد، كما كان هتلر يأمل، على تعزيز جاذبية النازية. وقد أعارت ريفنشتال مهاراتها الفنّية لدعم أسطورة الانبعاث بصرياً، فساهمت في توليد رؤية مزيّفة للقومية الاشتراكية. ويعكس اختيارها المادّة التي كان يجب تصويرها، وتلك التي كان يجب إغفالها، رغبتها في تفادي أيّ موضوع يمكنه، وفقاً لرؤية المشاهد، أن يطرح الأسئلة حول طابع النازية

1- برغم أنّه كان يجب على ما يبدو إعادة تسجيل صوت واحد أو اثنين من المتحدّثين، خصوصاً هس، في استديو بسبب سوء نوعية التسجيلات الأساسية. راجع بيتر رايخلت، 'Der Sieg des Glaubens 1933: Der Nachdreh oder: Wie wichtige Reden des Reichsparteitages 1933 in Nürnberg durch die Regisseurin Riefenstahl in einem Berliner Filmstudio für das Kino neu inszeniert wurden', in Ina Brockmann and Peter Reichelt, eds, Leni Riefenstahl (Mannheim, 2012), pp. 56 64.

الحقيقي. هكذا هي تجاهلت كلّياً الناحية العرقية للحركة، على الرغم من أنّ جوبلز، وروزنبرج، ووالتر غروس كلّهم ألقوا خطباً عن الأعراق في تجمّع 1933، وأشار هتلر إليها أيضاً[1]. لقد كان انتصار النازية مضموناً بفضل مستوى دعم الألمان الحقيقي، ولكن أيضاً من خلال سحق الديمقراطية والإلغاء العنيف، والمجرم أحياناً، لكلّ معارضة. تقترح خطابات هتلر في العام 1933 أنّ المجرمين الحقيقيين كانوا سياسيي جمهورية فيمار. يتناول فيلم ريفنشتال هذه الفكرة أكثر من مرّة بأشكال متنوّعة، وهو تحويل أُنجز بواسطة الإكراه والقمع صوّرته ريفنشتال كثورة أخلاقية. لقد منح فيلمها هتلر ستاراً ضبابياً يُخفي نواياه الحقيقية.

1- لخطابات التجمّع، راجع يوليوس شترايخر، ed., Reichstagung in Nürnberg 1933 (Berlin,1934).

-4-

تمجيد هتلر

«انتصار الإرادة» و«أولمبيا»

عام 1934، صوّرت ريفنشتال التجمّع السادس لحزب الرايخ في نورمبرج، وفي 1936، دورة الألعاب الأولمبية في برلين. كلا الفيلمين تمّ طلبهما من هتلر. إذا كان «فوز العقيدة» أعلن وصول هتلر، فإنّ رسالة «انتصار الإرادة» قالت إنّه جاء كي يبقى، فهي ركّزت على ترسيخ القوّة النازية داخل ألمانيا، وترسيخ نفوذ هتلر على الحزب النازي. في المقابل أُعدّ «أولمبيا» لخداع الجمهور العالمي كي يعتقد أنّ جلّ اهتمام هتلر كان الروح الرياضية والتعاون الدولي. أنتجت ريفنشتال تماماً كما كان هتلر يُريد ويتوقّع من تلك الأفلام الوثائقية، وقد دبّر الميزانيات اللازمة لها كي يضمن أن تفعل ما يُريد.

هتلر يُكلّف ريفنشتال من جديد: «انتصار الإرادة»

عندما أصرّ هتلر في أكتوبر 1933 أن تُكمل ريفنشتال تصوير «فوز العقيدة»، وعدها أيضاً بألّا تُصادف أبداً نوع المتاعب التي واجهتها عندما صوّرته[1]. بدا ذلك كأنّما يتوقّع منها أن تصوّر تجمّع الحزب اللاحق أيضاً؛ وبالفعل صرّحت ريفنشتال فيما بعد أنّها كانت قد تلقّت

1- ليني ريفنشتال، Memoiren (Cologne, 2000), p. 208.

هذا الطلب في 1933[1]. في ربيع السنة التالية، أصدر هتلر رسالة يطلب فيها أن تُخرج ريفنشتال فيلم تجمّع 1934[2]. وعلى خلاف الوضع في 1933، كان هتلر عازماً على أن يكون لديها وقت أطول للتحضير، ومُنحت من البداية الحرّية الفنّية والتقنية على السواء. حاولت ريفنشتال، إذا ما اعتمدنا أقوالها، أن تتملّص من صنع الفيلم، أوّلاً بتسليمه إلى صانع الأفلام الوثائقية والتر روتمان ليقوم بالمهمّة عنها، وثانياً بالالتزام بمشروع آخر - إخراج فيلم «الوهاد» - بأمل أن تتخلّص من التزاماتها تجاه هتلر[3]. لكنّه لم يغيّر رأيه. مع عودتها إلى برلين في منتصف أغسطس 1934، وجدت بين «سلال رسائلها غير المفتوحة» رسالة من نائب هتلر، رودولف هِس، تقول إنّ هتلر يُريدها أن تُخرج الفيلم، هي وليس روتمان. أسرعت ريفنشتال إلى نورمبرج لتلتقي هتلر، لكنّه أعاد ما قال لها هِس: عليها أن تُخرج هي الفيلم. وتقول إنّ هتلر أكّد لها أنّه لن يكون للحزب النازي أو جوبلز أيّ تأثير عليها. وكان ذلك يشمل أيضاً أيّ تأثير مالي[4]. ما إذا كانت ريفنشتال خاضت تلك المحادثة مع هتلر أم لا يبقى موضوعاً قابلاً للنقاش. عندما استجوبها الأمريكيون بعد الحرب، قالت ريفنشتال إنّ النقاش مع هتلر في تلك الفترة لم يكن ممكناً؛ ولم تصل إلى أعلى من هِس[5]. لو أنّ اللقاء تمّ، ما كان يُمكن لهتلر أن يقول لريفنشتال إنّ الحزب لن يتدخّل في صنع فيلم التجمّع الجديد، لأنّه في تلك المرحلة كان قد موّله أصلاً.

1- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب ليني ريفنشتال من قبل وزارة العدل الأمريكية، فرع ما وراء البحار، 8 أغسطس 1949.

2- وفقاً لاجتماع مجلس إدارة Ufa، أصدرت هذه الرسالة في 19 أبريل 1934. راجع يورجن تريمبورن، Leni Riefenstahl: A Life (New York, 2008), p. 110.

3- ريفنشتال، Memoiren, p. 217.

4- ريفنشتال، Memoiren, p. 222.

5- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب ليني ريفنشتال من قبل وزارة العدل الأمريكية، فرع ما وراء البحار، 8 أغسطس 1949.

تزعم ريفنشتال في مذكّراتها أنّها موّلت مشروعها بجهودها الخاصة[1]؛ دليلها على ذلك اتّفاق للتوزيع مع شركة الإنتاج الألمانية UFA[2]. لكنّ هذا الاتّفاق لم يُوقّع سوى بضعة أيّام قبل بداية تصويرها في نورمبرج في سبتمبر 1934 بعدما كانت أنفقت مبالغ كبيرة من المال[3]. ذلك المال دُفع بناءً على أوامر هتلر. قبل التجمّع بستّة أشهر تقريباً، في أبريل 1934، أعطى هتلر التعليمات بأنّه يجب تخصيص 300,000 مارك رايخ لريفنشتال، بصفتها «معيّنة خصّيصاً من قِبل حزب العمّال القومي الاشتراكي الألماني التابع لقيادة الرايخ»[4]. كانت ريفنشتال تعرف أنّ ذلك التمويل صدر عبر هتلر، لأنّها في أواخر 1935، ناقشت وجوب دفعها ضريبة عليه، وحجّتها أنّها لم تكن سيّدة أعمال، بل موظّفة لدى حزب العمال القومي الاشتراكي الألماني[5]. بعد الحرب، وفي إطار استجوابها من الأمريكيين، أقرّت أيضاً بأنّه كان لشركتها «حساب لدى حزب الرايخ» يتمّ من خلاله «تقييد» كلّ نفقات الفيلم. كان البيت البنّي في ميونيخ، مركز قيادة حزب العمّال القومي الاشتراكي الألماني، قد ردّ المال إليها. لم تكن متأكّدة ما إذا كان مكتب تابع لإدارة رودولف هِس، أو أمين خزينة الحزب النازي، فرانز شوارتز، الذي يُدير المدفوعات. بالنسبة إلى المال الذي كانت تستلمه من Ufa، قالت في الاستجواب ذاته إنّه جاء مباشرةً إلى شركتها، الذي نقلته بدورها إلى البيت البنّي لأنّ «الحزب كان مالك الحقوق الفكرية»[6]. لم تكن ريفنشتال مموّلة عبر هتلر آنذاك

1- ريفنشتال، Memoiren, p. 217.

2- 'Reichsparteitag-Film im Ufaverleih', Licht Bild Bühne، 31 أغسطس 1934.

3- تريمبورن، Leni Riefenstahl, p. 109.

4- وفقاً لملاحظات أحد اجتماعات مجلس إدارة Ufa، راجع BAB, 109 I/1029b. ذُكر في تريمبورن، Leni Riefenstahl, p. 110.

5- BAB, R2/20619: 'Vermerk: Fräulein Riefenstahl erschien am 26.11.1935 in Begleitung ihres Steuerberaters'، 6 ديسمبر 1935. إلّا أنّ المبلغ المذكور هنا هو 200,000 مارك رايخ.

6- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب ليني ريفنشتال من قبل وزارة العدل الأمريكية، فرع ما وراء البحار، 8 أغسطس 1949.

وحسب، بل كان الاتّفاق مع استديوهات الأفلام الألمانية موقّعاً باسم حزب العمّال القومي الاشتراكي الألماني، وليس بمبادرة خاصّة منها أو لمصلحتها الخاصة.

في أغسطس 1949، غيّرت ريفنشتال في موقفها تقريباً بين ليلة وضحاها بعدما تكلّمت مع محاميها، يوجين كريمر. فقد باتت تزعم أنّ الحقوق الفكرية بقيت معها، لأنّ «انتصار الإرادة» هو «ابتكارها الفكري»، حتّى لو أنّ حزب العمّال القومي الاشتراكي الألماني هو الذي موّله[1]. من المفترض أنّ كريمر أعلمها أنّها، فيما لو قبلت بأن تكون الحقوق ملكاً للحزب، فقد تخسر أيّ نفوذ لها على الأفلام التي أخرجتها لهتلر، ولا تعود قادرة على الاستفادة من أيّ إيرادات يمكن تحصيلها من ملكية الحقوق في المستقبل. لمّا بدا واضحاً أنّه كان هناك طلب متزايد بعد الحرب لعرض «انتصار الإرادة»، أو أجزاء منه، قامت ريفنشتال بخطوة إضافية في محاولاتها تأمين الحقوق الفكرية بإنكار أيّ تمويل لها من الحزب. هذه هي النسخة، نسخة تبرئة ذاتية حريصة على المنفعة التجارية، التي قدّمتها في مذكّراتها. حتّى وإن كان هناك بعض الشكّ حول كيفية حصول ريفنشتال على مستحقّاتها، فقد جمع محقّقو بعد الحرب الأمريكيون ما يكفي من الشهادات التي تُشير إلى أنّ هتلر كان وراء تلك المدفوعات. وقد أخبر رئيس طاقم شوارتز، هانس ساوبرت، الأمريكيين أنّه تمّ تمويل «انتصار الإردة» تمويلاً مباشراً أو غير مباشر من قبل خزينة حزب العمّال القومي الاشتراكي الألماني[2]؛ وتقديره أنّ صنعه كلّف أكثر من 1 مليون مارك رايخ[3]. بخلاف ذلك، قال مدقّق حسابات شوارتز إنّ

1- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب إضافي لليني ريفنشتال، 10 أغسطس 1949.

2- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب هانس ساوبرت، 23 أغسطس 1949.

3- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب هانس ساوبرت، 24 أغسطس 1949.

الدعم جاء من صندوق أدولف هتلر للصناعة الألمانية[1]. وفي رواية ثالثة أيضاً، صرّح ألفرد لاتجين، معاون هِس، أنّ المال جاء من مكتب نائب الفوهرر[2]، لكن فكّر أيضاً في أنّه ربّما وصل من شوارتز. أخيراً، يذكر هوغو فيشر، الذي عمل في قيادة الدعاية في حزب العمّال القومي الاشتراكي الألماني، أنّ دائرة الأفلام داخل المكتب كانت تتلقّى الأوامر من شوارتز بتحويل «مبلغ ضخم» إلى شركة ريفنشتال[3]. وبحسب الوثائق النازية من عام 1935، فإنّ المال قد يكون أتى فعلاً من شوارتز[4].

بعد تدبيره الدعم المالي لريفنشتال، لم يكن من المفاجئ أن يرفض هتلر تكليف شخص آخر بصنع الفيلم. طبعاً بالغت ريفنشتال في اعتراضات هتلر على روتمان في محاولة لاحقة كي تُقلّل من شأن مساهمته في الفيلم؛ لقد ساعد على وضع السيناريو، وتصوير بعض موادّ الفيلم ومَنتجة تلك الموادّ حتّى فبراير 1935[5]. لكن إرادة هتلر أن تستلم ريفنشتال المهمّة كاملة هو أمر لا يقبل الجدال؛ كانت الوحيدة التي يُمكن الوثوق في مهاراتها. وقد أخذ الفيلم الذي تمّ عرضه عام 1934 أهمّية أكبر بعد ما سُمّي بليلة السكاكين الطويلة أوائل يوليو 1934، لأنّه بعد ذلك التاريخ، لم يعد بالإمكان عرض «فوز العقيدة»[6]، فقد كان يُبرز بشكل واضح صداقة هتلر الحزبية مع إرنست روم، قائد كتائب الاس آ، والذي أعدمه بتهمة

1- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب ألبرت ميلر ساوبرت، 6 أكتوبر 1949.

2- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب ألفرد لايتجن، 12 أكتوبر 1949.

3- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب هوجو فيشر، 18 أكتوبر 1949.

4- BAB, R2/20619: 'Referat III/8: Vermerk'، 10 أكتوبر 1935.

5- راجع مثلاً، 'Kamera-Stab für Nürnberg gerüstet', Film-Kurier، 29 أغسطس 1934. حتّى بعد انتهاء التجمّع وبدء ريفنشتال تجميع المشاهد، نقلت بعض الصحف أنّ روتمان هو الذي كان مدير المشروع (Triumph des Willens im Neubabelsberger Atelier, Licht Bild Bühne، 2 أكتوبر 1934).

6- بالرغم من وجود بعض الأدلّة على استمرار مشاهدته في «مناسبات خاصة». راجع 'Was der Reichsparteitagfilm zeigen soll', Licht Bild Bühne، 24 أغسطس 1934.

التخطيط «لثورة ثانية». كذلك ضمّ «فوز العقيدة» مشاهد لنائب المستشار فرانز فون بابن. وكان فون بابن خرج من دائرة المفضّلين بعد خطاب ألقاه في ماربورج في 17 يونيو 1934، بدا فيه أنّه ينتقد الاس آ والحكومة النازية. بعد سحب «فوز العقيدة» بسبب مشاهده المحرجة الآن، بل المنافقة حول صداقة هتلر وروم، صار هتلر بحاجة إلى فيلم جديد يمحو ذكرى تلك المشاهد ويُبرز وفاء كتائب الاس آ له، وكذلك سيطرته عليها. وكان يتوقّع أيضاً شيئاً آخر من الفيلم. في أغسطس 1934، قبل التجمّع بوقت قصير، أُجري استفتاء، بعد وفاة هيندنبرج في 2 أغسطس، لترسيخ توحيد وظيفتَي المستشار ورئيس الرايخ في شخص هتلر. ومن بين الألمان الـ7.95 بالمئة المؤهّلين للتصويت، صوّت نحو 90 بالمئة لمصلحة القرار. ويبدو ذلك تهليلاً كاسحاً لقرار هتلر تعيين نفسه «فوهرر ومستشاراً للرايخ». حتّى فنّانون مثل فيلهلم قائد الفرقة الموسيقية فورت وانجلر، والمؤلّف الموسيقي ريتشارد شتراوس والنحّات إرنست بارلاخ سارعوا إلى تقديم تأييدهم للدمج[1]. غير أنّ نتيجة الاستفتاء تمّت جزئياً بالتهديد والتخويف. وكانت مهمّة ريفنشتال كذلك، في فيلمها عن تجمّع 1934، أن تُقدّم دعماً معتبراً لترويج هتلر لنفسه في مكانة الحاكم المطلق للدولة وأيضاً للحزب.

خاضت ريفنشتال مشروع الفيلم الجديد باستمتاع كبير. بخلاف الوضع عند تصوير «فوز العقيدة»، استطاعت جمع طاقم عمل كبير لمساندتها، ضمّ ثمانية عشر مصوّراً وثمانية عشر مساعد تصوير[2]. كانت هناك كذلك شركات الأفلام الإخبارية الألمانية، وفروع فوكس وباراماونت الأوروبية، التي وضعت فرقها في تصرّفها[3]. تحدّثت ريفنشتال خلال حدث نظّمته غرفة الرايخ للأفلام في أبريل 1935، فأشارت إلى مبادئ ثلاثة اتّبعتها أثناء

1- 'Aufruf der Kulturschaffenden', Völkischer Beobachter، 18 أغسطس 1934.

2- ليني ريفنشتال، Hinter den Kulissendes Reichsparteitag-Films (Munich, 1935), p.3.

3- ستيفن باك، Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl (London, 2007), p. 157.

تصويرها تجمّع 1934. أوّلاً، حاول فريقها أن يبتكر صوراً تنقل انطباع الحركة. ثانياً، بُذلت الجهود لتصوير الناس فقط وهم غير منتبهين إلى من يُراقبهم؛ كانت العفوية مهمّة جدّاً. وثالثاً، كان يجب أن يكون الناس، والأحداث، والأشياء التي اختيرت للظهور على الكاميرا مثار اهتمام؛ كانت المعايير الفنّية أولى الأولويات[1]. لضمان المبدأ الأوّل، أي تفادي «الجمود»، طلبت ريفنشتال إقامة سكك تتيح أخذ لقطات من كاميرات متحرّكة، ووضعت مصوّرين على ألواح متزحلقة، حتّى أنها ثبّتت مصعداً على سارية علم. ولتطبيق المبادئ الثلاثة، استُخدمت كمّيات كبيرة من بكرات الأفلام، لأنّه كان من الواضح استحالة النجاح من أوّل مرّة نقل الدرجة المطلوبة من الحركة، أو «العفوية»، أو أن يكون كلّ ما صُوّر «مثيراً للاهتمام». لقد وضعت ريفنشتال أمامها مهمّة هائلة.

أمّا في مذكّراتها، فقد شكت ريفنشتال، من جديد، من عوائق وُضعت في طريقها: فرق الأفلام الإخبارية تجاهلت تعليماتها، ولم يُبدِ مسؤولو الحواجز الأمنية رغبةً في التعاون. عندما حاولت أن تُعلم هتلر بالأمر، كما تذكر، كان من المستحيل الوصول إليه[2]. غير أنّ هتلر وفّر لها الدعم بصورة غير مباشرة. لقد أمر رودولف هِس الإشراف على الوضع. وبدوره طلب هِس من معاونه، ألفرد لايتجن، أن يضمن الحلول لأيّ مشكل قد يطرأ. يذكر لايتجن بعد الحرب أنّ ريفنشتال لاقت «بعض المقاومة من وزارة الدعاية في ظلّ زعيمها جوزف جوبلز». كما يقول لايتجن، «كان وارداً أن يكون الفيلم من صنع وزارة الدعاية مباشرةً». كانت مهمّة لايتجن أن «يلفت نظر المكاتب التي كان تعاونها بشأن الفيلم» مطلوباً إلى أنّ ريفنشتال كانت مُلزمة بصنع الفيلم، وأنّه على تلك المكاتب أن تساندها[3].

1- 'Leni Riefenstahl in der Lessing-Hochschule: Was der Reichsparteitagfilm kostet', Licht Bild Bühne، 4 أبريل 1935.

2- ريفنشتال، Memoiren, p. 224.

3- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب ألفرد لايتجن، 12 أكتوبر 1949.

من الصعب أن نعرف تماماً إلى أي مدى تدخّل جوبلز في إقامة العوائق. قبل بداية التجمّع، لم يكن يثق كثيراً بمستوى إخراج ريفنشتال الفيلم: «لن تأتي النتيجة مهمّة. إنّها زائدة العصبية»[1]. لكنّه غيّر رأيه مع وصول شهر أكتوبر: «أخبرتني ليني ريفنشتال عن تصوير فيلم التجمّع. سيكون فيلماً جيّداً»[2]. وفي 22 نوفمبر، بعد مشاهدة بعض مقاطع الفيلم، أغدق في الثناء عليه: «بعد ظهر اليوم، صور رائعة من فيلم تجمّع الحزب. ليني مخرجة بارعة جدّاً. فكّروا في ما لو كانت رجلاً!»[3]. من الواضح أنّ جوبلز وجد صعوبة في تقبّل قدرة امرأة على أن تصنع فيلماً من هذا النوع مثل الرجل. كذلك رأى بعض رجال كتائب الاس آ من غير اللائق أن يُطلب من عنصر من جنس النساء أن تصوّر ذلك الحدث المليء بالرجولة[4].

لم يكتفِ هتلر بحماية ريفنشتال من التدخّلات، بل تشاور معها أيضاً بخصوص الفيلم، ويحتمل جدّاً أنّه أعطاها بعض «التوجيهات»[5]. لقد التقى ريفنشتال في نورمبرج في 21 أغسطس 1934، أي قبل بدء التجمّع بأسبوعين. ومع وجود قائد كتائب الاس آ فيكتور لوتسه، يمكننا الافتراض أنّها تلقّت معلومات عن كيفية تصوير عناصر الاس آ[6] وعندما أقيم التجمّع وانقضى، بدأت ريفنشتال تشاهد، وتمنتج، وتوصل 130,000 متر من بكرات التصوير. لقد تابع هتلر بنفسه مباشرةً تقدّم العمل، مع نيّة «التدخّل الحاسم» إذا اقتضى الأمر[7]. في 6 ديسمبر 1934، زارها في استديوهاتها

1- GTB، 26 أغسطس 1934.

2- GTB، 17 أكتوبر 1934.

3- GTB، 22 نوفمبر 1934.

4- راجع سيجفريد زلنهيفر، Die Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg (Nuremberg, 2002), p. 226.

5- وفقاً لتقرير صحافي واحد على الأقلّ من تلك الفترة؛ راجع 'Was der Reichsparteitagfilm zeigen soll', Licht Bild Bühne، 24 أغسطس 1934.

6- 'Grobfilm vom Reichsparteitag 1934, Licht Bild Bühne'، 22 أغسطس 1934.

7- 'Des Führers Interesse am «TriumphdesWillens»', Film-Kurier، 27 سبتمبر 1934.

في برلين، يُرافقه مع آخرين معاونه الشخصي يوليوس شاوب. لقد أمضى هناك ساعتين وهو يُشاهد فيلم التجمّع. وشرحت له ريفنشتال كيف تنوي أرشفة الموادّ التي لن تجد طريقها إلى الفيلم النهائي. كذلك زارها جوبلز في استديوهاتها في 5 ديسمبر، وهِس في 7 ديسمبر[1]. بحلول مارس 1935، كانت ريفنشتال قد اختصرت الموادّ إلى 3,000 متر[2]، وساهمت نصيحة هتلر في عملية المونتاج، على الأقلّ جزئياً. بعد محادثات هتلر مع ريفنشتال، استقرّ في أواخر سبتمبر 1934 على العنوان «انتصار الإرادة»[3]. كذلك قدّم الدعم لنشر كتاب مرافق ظهر في منتصف مارس 1935، عشيّة العرض الأوّل، من ناشري هتلر فرانز إيهر فيرلاج. كان الكتاب ظاهرياً من تأليف ريفنشتال وامتلأ بصور هتلر. بعد الحرب، زعم إرنست ياجر أنّه هو الذي كتبه لها[4]؛ حتّى لو كان ذلك صحيحاً، فقد وجدت ريفنشتال من الطبيعي نوعاً ما أن يُنشر الكتاب باسمها. هتلر نفسه قدّم له واصفاً الفيلم بأنّه «تمجيد فريد لا يُقارن لقوّة حركتنا وجمالها»[5]. كذلك كان النصّ الذي حمل اسم ريفنشتال يفيض بمديحه هتلر: «الفوهرر يعرف أهمّية الأفلام. [...] الفكرة أنّه بإمكان الأمّة أن تعيش من جديد تجربة وطنية قويّة من خلال الأفلام ولدت في ألمانيا. هكذا أعطى الفوهرر للأفلام المعاصرة معنى ومهمّة»[6].

1- ‘Der Führer bei den Schneide-Arbeiten Leni Riefenstahls für «Triumph des Willens»’, Film-Kurier، 7 ديسمبر 1934.

2- راجع ‘Leni Riefenstahl berichtet: Triumph des Willens’, Licht Bild Bühne، 26 مارس 1935.

3- ‘Des Führers Interesse am «Triumph des Willens»’.

4- زعم ياجر أنّه ألّف الكتاب لأنّ ريفنشتال أنقذته من السجن في معسكر اعتقال. راجع هينريك ليفنسكي، ‘Eine biographische Skizze’, in Rolf Aurich and Wolfgang Jacobsen (eds), Ernst Jäger. Filmkritiker (Berlin, 2006), pp. 10–75, p. 41.

5- ‘Ein Vorwort des Führers – zum Buch über das Entstehen des Reichsparteitagfilms’, Film- Kurier، 18 مارس 1935.

6- ريفنشتال، Hinter den Kulissen, p. 3.

عند سؤال ريفنشتال في أبريل 1935 عن الدور الذي لعبه هتلر في صنع فيلم تجمّع 1934، أجابت أنّه كان مسؤولاً فقط عن تلزيمه. كلّ ما عدا ذلك كان متروكاً لها: «بهذه الطريقة، أوضح أدولف هتلر أنّ الفنّانين يجب أن يبتكروا من دون توجيهات من أحد»[1]. هذه الملاحظة قلّلت قطعاً من شأن تدخّل هتلر في «انتصار الإرادة». فتلزيمه رافقته أساساً توقّعات معيّنة، توقّعات يُفترض أنّه عبّر عن بعضها تعبيراً واضحاً أثناء محادثاته معها حول الفيلم قبل أن تدور الكاميرات، وبعد تصوير المشاهد. وقد عملت ريفنشتال كلّ ما في وسعها كي تُلبّي تلك التوقّعات. أكثر من «فوز العقيدة»، كان مطلوباً من «انتصار الإرادة» أن يكون فيلماً يضع هتلر في الواجهة، ويُساعد على أن يُنسب إليه وجود مسيطر، ولكن أيضاً أن يمنحه مكانة عليا كفنّان (كونشتلر). كما ذكرت إحدى المقالات النازية، كان هتلر «الفنّان» الذي «مثل متعهّد بناء، أعاد بناء شعبه وتصوّر رحلة الحجّ المقدّسة لشعبه إلى نورمبرج كما لو كانت مهرجاناً دينياً»[2]. بعبارة أخرى، كان التجمّع بلورة لفكرة هتلر عن التجربة السياسية، وفي الوقت نفسه لفكرته عن التجربة الدينية والفنّية. لقد أُعدّ التجمّع بكلّ عناية بالتفاصيل ليأتي غنياً بالمشهدية، ويعطي المشاركين فيه الإحساس بأنّهم يُجسّدون وحدة وطنية جديدة حول قائدهم. ومع ذلك لم يكن الحدث مجرّد مسرحية: ما كان يدور تمثيله آنذاك تبع أجندة واضحة. لقد كافح هتلر كي يتجاوز الانقسام بين «الروح والقوّة، السياسة والفنّ». لذلك فات ريفنشتال في طرحها أنّها كانت المسؤولة فقط عن تنفيذ فيلم «انتصار الإرادة» فنّياً وأنّ القيام بذلك التنفيذ كان يستلزم الانتساب كلّياً إلى رؤية هتلر لتجمّع حزبه.

«انتصار الإرادة» هو أطول بمرّتين تقريباً من «فوز العقيدة». وقد استخدمت ريفنشتال هنا، بفعالية أكثر من الفيلم السابق الأقصر مدّة،

1- 'Leni Riefenstahl in der Lessing-Hochschule', Licht Bild Bühne، 4 أبريل 1935.

2- «Triumph des Willens», Film-Kurier 'Triumph über die Herzen'، 29 مارس 1935.

كلّ الوسائل التي وُضعت في حوزتها لتحويل التجمّع إلى مشهد أكثر جاذبية. فهو يتضمّن تحرّكات أكثر درامية في اللقطات، من مستوى عالٍ إلى لقطات قريبة للوجوه ومن الأسفل، باستخدام كل أنواع زوايا التصوير. فضلاً عن استخدام الحركة، وتشكيل الصورة، وإيقاعات الرجال في مسيرتهم لإظهارهم أكثر إثارة للاهتمام. أدخلت ريفنشتال لقطات لأعلامهم، وراياتهم، ورفوشهم بطرق بدت في أحيان كثيرة حابسة للأنفاس: في لحظة من الفيلم، نرى الأعلام تندمج الواحد في الآخر بطريقة تُذكّر بحركة السنابل في حقل قمح. ووُضعت وحدات المشاة في كادراتها باستخدام الجماهير الحاضرة والمباني المجاورة، كي تتكامل في منظر المدينة بقصد إظهار انصهار النازية في نورمبرج. وكانت ريفنشتال واعية دائماً لإبقاء هتلر في مركز الفيلم، أكثر ممّا في «فوز العقيدة»[1]. فكّر روتمان في البداية في افتتاح الفيلم بقصة القومية الاشتراكية من بداياتها المتواضعة إلى تألّقها، وكيف وضعت حدّاً للخزي الناتج عن جمهورية فيمار. كل ما تبقّى من ذلك نصّ في بداية الفيلم يُخبر المشاهد أنّ زيارة هتلر تجمّع 1934 تأتي عشرين سنة بعد اندلاع الحرب الكبرى، و«ست عشرة سنة بعد بداية المعاناة الألمانية». لم يُركّز «انتصار الإرادة» على تجاوز جمهورية فيمار؛ كان «فوز العقيدة» قد أدّى هذه المهمّة، بل هو أُعدّ لتكريس الوضع الراهن. لقد أكّد مكانة هتلر في مركز المشهد السياسي الألماني. هكذا تقاطعت صور وصول هتلر في البداية - نرى طائرته تحلّق فوق نورمبرج - مع لقطات المجموعات السائرة وهي تدخل المدينة. نرى هتلر وتابعيه يتقاربون للّقاء. يُقدّم «فوز العقيدة» تجمّع 1933 كتوحيد بين الشعب والقائد، فيما يُقدّم «انتصار الإرادة» تجمّع 1934 كاجتماع منسّق ومنتصر.

في «فوز العقيدة»، يصل هتلر إلى نورمبرج كمنقذ، في «انتصار الإرادة»

1- راجع 'Vorbereitungen zum Parteitag-Film', Licht Bild Bühne، 31 أغسطس 1934.

يعود إليها كبطل. تحرص ريفنشتال على التقاط صور قريبة وواضحة لوجوه منشرحة مبتسمة بين الجموع (خصوصاً لدى النساء والأطفال) أو بين المشاركين؛ نرى في لحظة ما النساء مرتديات الأزياء المحلّية ويتأمّلن هتلر كما لو أنّه يكاد يُغمى عليهن. بخلاف «فوز العقيدة»، عندما صُوّر هتلر في السيّارة وهو يدخل المدينة، نرى تعابير وجهه، وليس مؤخّر رأسه وحسب. ويبدو كما صوّرته ريفنشتال أكثر استرخاءً وثقة ممّا كان في «فوز العقيدة»، وتعبيره انعكاساً، كما يقصد الفيلم، للتملّق الذي يُحيط به. وهي حرصت على إظهاره وهو يختلط بالحشود: نراه يتحدّث براحة إلى بعض الشبّان من خدمة عمّال الرايخ. قبل أن يتكلّم هتلر إلى المجموعة، يأخذ بعض أفرادها، واقفين كالأصنام، بغناء حوار جماعي جزئياً يركّزون فيه على تنوّعهم الإقليمي ووحدتهم، وعزمهم على ضمان - بواسطة رفوشهم، أكثر من بنادقهم - ألّا يكون الجنود الألمان الذين قُتلوا في الحرب العالمية ماتوا سدى. تلك المسرحية الصغيرة الساكنة، التي جرى أداؤها كي يسمعها هتلر، مصمّمة لإظهار تبادلية العلاقة بين هتلر والمنظّمات النازية: هو لا يتكلّم فقط، بل يستمع أيضاً. التقطته كاميرات ريفنشتال وهو ينظر إلى الشبّان بجدّية مدروسة. كذلك نرى فتياناً في تجمّع الشباب الهتلري يتسلّقون أعمدة الأعلام أو يقفون على رؤوس أصابع أقدامهم في محاولة كي يلمحوا هتلر المقترب صوبهم. ينطلق أفراد شباب هتلر في سلسلة من الهتافات النازية عندما يرونه أخيراً. على مدار الفيلم، نُلاحظ لدى ريفنشتال ميلاً إلى تصوير مشاهد وصول هتلر، أو عند نهاية خطاباته. في لحظات كتلك، صوّرت ريفنشتال الجماهير وهي تصرخ بتأييدها لمستشار الرايخ. ولتركيز «انتصار الإرادة» على الاستجابة العارمة لحضور هتلر هدف واضح. إنّه يستنفر قوّة الإحساس التي تمنح الأمور شرعيّتها. إنّ تبرير تفوّق هتلر يوجد، وفقاً للفيلم، في المشاعر التي يُطلقها.

لقد ردّدت ريفنشتال تكراراً إنّ فيلمها كان توثيقاً للتجمّع، وليس دعاية

تصويرها تجمّع 1934. أوّلاً، حاول فريقها أن يبتكر صوراً تنقل انطباع الحركة. ثانياً، بُذلت الجهود لتصوير الناس فقط وهم غير منتبهين إلى من يُراقبهم؛ كانت العفوية مهمّة جدّاً. وثالثاً، كان يجب أن يكون الناس، والأحداث، والأشياء التي اختيرت للظهور على الكاميرا مثار اهتمام؛ كانت المعايير الفنّية أولى الأولويات[1]. لضمان المبدأ الأوّل، أي تفادي «الجمود»، طلبت ريفنشتال إقامة سكك تتيح أخذ لقطات من كاميرات متحرّكة، ووضعت مصوّرين على ألواح متزحلقة، حتّى أنها ثبّتت مصعداً على سارية علم. ولتطبيق المبادئ الثلاثة، استُخدمت كمّيات كبيرة من بكرات الأفلام، لأنّه كان من الواضح استحالة النجاح من أوّل مرّة نقل الدرجة المطلوبة من الحركة، أو «العفوية»، أو أن يكون كلّ ما صُوّر «مثيراً للاهتمام». لقد وضعت ريفنشتال أمامها مهمّة هائلة.

أمّا في مذكّراتها، فقد شكت ريفنشتال، من جديد، من عوائق وُضعت في طريقها: فرق الأفلام الإخبارية تجاهلت تعليماتها، ولم يُبدِ مسؤولو الحواجز الأمنية رغبةً في التعاون. عندما حاولت أن تُعلم هتلر بالأمر، كما تذكر، كان من المستحيل الوصول إليه[2]. غير أنّ هتلر وفّر لها الدعم بصورة غير مباشرة. لقد أمر رودولف هِس الإشراف على الوضع. وبدوره طلب هِس من معاونه، ألفرد لايتجن، أن يضمن الحلول لأيّ مشكل قد يطرأ. يذكر لايتجن بعد الحرب أنّ ريفنشتال لاقت «بعض المقاومة من وزارة الدعاية في ظلّ زعيمها جوزف جوبلز». كما يقول لايتجن، «كان وارداً أن يكون الفيلم من صنع وزارة الدعاية مباشرةً». كانت مهمّة لايتجن أن «يلفت نظر المكاتب التي كان تعاونها بشأن الفيلم» مطلوباً إلى أنّ ريفنشتال كانت مُلزمة بصنع الفيلم، وأنّه على تلك المكاتب أن تساندها[3].

1- 'Leni Riefenstahl in der Lessing-Hochschule: Was der Reichsparteitagfilm kostet'، Licht Bild Bühne، 4 أبريل 1935.

2- ريفنشتال، Memoiren, p. 224.

3- LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 8: استجواب ألفرد لايتجن، 12 أكتوبر 1949.

من الصعب أن نعرف تماماً إلى أي مدى تدخّل جوبلز في إقامة العوائق. قبل بداية التجمّع، لم يكن يثق كثيراً بمستوى إخراج ريفنشتال الفيلم: «لن تأتي النتيجة مهمّة. إنّها زائدة العصبية»[1]. لكنّه غيّر رأيه مع وصول شهر أكتوبر: «أخبرتني ليني ريفنشتال عن تصوير فيلم التجمّع. سيكون فيلماً جيّداً»[2]. وفي 22 نوفمبر، بعد مشاهدة بعض مقاطع الفيلم، أغدق في الثناء عليه: «بعد ظهر اليوم، صور رائعة من فيلم تجمّع الحزب. ليني مخرجة بارعة جدّاً. فكّروا في ما لو كانت رجلاً!»[3]. من الواضح أنّ جوبلز وجد صعوبة في تقبّل قدرة امرأة على أن تصنع فيلماً من هذا النوع مثل الرجل. كذلك رأى بعض رجال كتائب الاس آ من غير اللائق أن يُطلب من عنصر من جنس النساء أن تصوّر ذلك الحدث المليء بالرجولة[4].

لم يكتفِ هتلر بحماية ريفنشتال من التدخّلات، بل تشاور معها أيضاً بخصوص الفيلم، ويحتمل جدّاً أنّه أعطاها بعض «التوجيهات»[5]. لقد التقى ريفنشتال في نورمبرج في 21 أغسطس 1934، أي قبل بدء التجمّع بأسبوعين. ومع وجود قائد كتائب الاس آ فيكتور لوتسه، يمكننا الافتراض أنّها تلقّت معلومات عن كيفية تصوير عناصر الاس آ[6] وعندما أقيم التجمّع وانقضى، بدأت ريفنشتال تشاهد، وتمنتج، وتوصل 130,000 متر من بكرات التصوير. لقد تابع هتلر بنفسه مباشرةً تقدّم العمل، مع نيّة «التدخّل الحاسم» إذا اقتضى الأمر[7]. في 6 ديسمبر 1934، زارها في استديوهاتها

1- GTB، 26 أغسطس 1934.

2- GTB، 17 أكتوبر 1934.

3- GTB، 22 نوفمبر 1934.

4- راجع سيجفريد زلنهيفر، Die Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg (Nuremberg, 2002), p. 226.

5- وفقاً لتقرير صحافي واحد على الأقلّ من تلك الفترة؛ راجع 'Was der Reichsparteitagfilm zeigen soll', Licht Bild Bühne، 24 أغسطس 1934.

6- 'Großfilm vom Reichsparteitag 1934, Licht Bild Bühne، 22 أغسطس 1934.

7- 'Des Führers Interesse am «TriumphdesWillens»', Film-Kurier، 27 سبتمبر 1934.

في برلين، يُرافقه مع آخرين معاونه الشخصي يوليوس شاوب. لقد أمضى هناك ساعتين وهو يُشاهد فيلم التجمّع. وشرحت له ريفنشتال كيف تنوي أرشفة الموادّ التي لن تجد طريقها إلى الفيلم النهائي. كذلك زارها جوبلز في استديوهاتها في 5 ديسمبر، وهِس في 7 ديسمبر[1]. بحلول مارس 1935، كانت ريفنشتال قد اختصرت الموادّ إلى 3,000 متر[2]، وساهمت نصيحة هتلر في عملية المونتاج، على الأقلّ جزئياً. بعد محادثات هتلر مع ريفنشتال، استقرّ في أواخر سبتمبر 1934 على العنوان «انتصار الإرادة»[3]. كذلك قدّم الدعم لنشر كتاب مرافق ظهر في منتصف مارس 1935، عشيّة العرض الأوّل، من ناشري هتلر فرانز إيهر فيرلاج. كان الكتاب ظاهرياً من تأليف ريفنشتال وامتلأ بصور هتلر. بعد الحرب، زعم إرنست ياجر أنّه هو الذي كتبه لها[4]؛ حتّى لو كان ذلك صحيحاً، فقد وجدت ريفنشتال من الطبيعي نوعاً ما أن يُنشر الكتاب باسمها. هتلر نفسه قدّم له واصفاً الفيلم بأنّه «تمجيد فريد لا يُقارن لقوّة حركتنا وجمالها»[5]. كذلك كان النصّ الذي حمل اسم ريفنشتال يفيض بمديحه هتلر: «الفوهرر يعرف أهمّية الأفلام. [...] الفكرة أنّه بإمكان الأمّة أن تعيش من جديد تجربة وطنية قويّة من خلال الأفلام ولدت في ألمانيا. هكذا أعطى الفوهرر للأفلام المعاصرة معنى ومهمّة»[6].

1- 'Der Führer bei den Schneide-Arbeiten Leni Riefenstahls für «Triumph des Willens»', Film-Kurier، 7 ديسمبر 1934.

2- راجع 'Leni Riefenstahl berichtet: Triumph des Willens', Licht Bild Bühne، 26 مارس 1935.

3- 'Des Führers Interesse am «Triumph des Willens»'.

4- زعم ياجر أنّه ألّف الكتاب لأنّ ريفنشتال أنقذته من السجن في معسكر اعتقال. راجع هينريك ليفنسكي، 'Eine biographische Skizze', in Rolf Aurich and Wolfgang Jacobsen (eds), Ernst Jäger. Filmkritiker (Berlin, 2006), pp. 10-75, p. 41.

5- 'Ein Vorwort des Führers - zum Buch über das Entstehen des Reichsparteitagfilms', Film- Kurier، 18 مارس 1935.

6- ريفنشتال، Hinter den Kulissen, p. 3.

عند سؤال ريفنشتال في أبريل 1935 عن الدور الذي لعبه هتلر في صنع فيلم تجمّع 1934، أجابت أنّه كان مسؤولاً فقط عن تلزيمه. كلّ ما عدا ذلك كان متروكاً لها: «بهذه الطريقة، أوضح أدولف هتلر أنّ الفنّانين يجب أن يبتكروا من دون توجيهات من أحد»[1]. هذه الملاحظة قلّلت قطعاً من شأن تدخّل هتلر في «انتصار الإرادة». فتلزيمه رافقته أساساً توقّعات معيّنة، توقّعات يُفترض أنّه عبّر عن بعضها تعبيراً واضحاً أثناء محادثاته معها حول الفيلم قبل أن تدور الكاميرات، وبعد تصوير المشاهد. وقد عملت ريفنشتال كلّ ما في وسعها كي تُلبّي تلك التوقّعات. أكثر من «فوز العقيدة»، كان مطلوباً من «انتصار الإرادة» أن يكون فيلماً يضع هتلر في الواجهة، ويُساعد على أن يُنسب إليه وجود مسيطر، ولكن أيضاً أن يمنحه مكانة عليا كفنّان (كونشتلر). كما ذكرت إحدى المقالات النازية، كان هتلر «الفنّان» الذي «مثل متعهّد بناء، أعاد بناء شعبه وتصوّر رحلة الحجّ المقدّسة لشعبه إلى نورمبرج كما لو كانت مهرجاناً دينياً»[2]. بعبارة أخرى، كان التجمّع بلورة لفكرة هتلر عن التجربة السياسية، وفي الوقت نفسه لفكرته عن التجربة الدينية والفنّية. لقد أُعدّ التجمّع بكلّ عناية بالتفاصيل ليأتي غنياً بالمشهدية، ويعطي المشاركين فيه الإحساس بأنّهم يُجسّدون وحدة وطنية جديدة حول قائدهم. ومع ذلك لم يكن الحدث مجرّد مسرحية: ما كان يدور تمثيله آنذاك تبع أجندة واضحة. لقد كافح هتلر كي يتجاوز الانقسام بين «الروح والقوّة، السياسة والفنّ». لذلك فات ريفنشتال في طرحها أنّها كانت المسؤولة فقط عن تنفيذ فيلم «انتصار الإرادة» فنّياً وأنّ القيام بذلك التنفيذ كان يستلزم الانتساب كلّياً إلى رؤية هتلر لتجمّع حزبه.

«انتصار الإرادة» هو أطول بمرّتين تقريباً من «فوز العقيدة». وقد استخدمت ريفنشتال هنا، بفعالية أكثر من الفيلم السابق الأقصر مدّة،

---

1 - 'Leni Riefenstahl in der Lessing-Hochschule', Licht Bild Bühne، 4 أبريل 1935.

2 - 'Triumph über die Herzen «Triumph des Willens»', Film-Kurier، 29 مارس 1935.

كلّ الوسائل التي وُضعت في حوزتها لتحويل التجمّع إلى مشهد أكثر جاذبية. فهو يتضمّن تحرّكات أكثر درامية في اللقطات، من مستوى عالٍ إلى لقطات قريبة للوجوه ومن الأسفل، باستخدام كل أنواع زوايا التصوير. فضلاً عن استخدام الحركة، وتشكيل الصورة، وإيقاعات الرجال في مسيرتهم لإظهارهم أكثر إثارة للاهتمام، أدخلت ريفنشتال لقطات لأعلامهم، وراياتهم، ورفوشهم بطرق بدت في أحيان كثيرة حابسة للأنفاس: في لحظة من الفيلم، نرى الأعلام تندمج الواحد في الآخر بطريقة تُذكّر بحركة السنابل في حقل قمح. ووُضعت وحدات المشاة في كادراتها باستخدام الجماهير الحاضرة والمباني المجاورة، كي تتكامل في منظر المدينة بقصد إظهار انصهار النازية في نورمبرج. وكانت ريفنشتال واعية دائماً لإبقاء هتلر في مركز الفيلم، أكثر ممّا في «فوز العقيدة»[1]. فكّر روتمان في البداية في افتتاح الفيلم بقصة القومية الاشتراكية من بداياتها المتواضعة إلى تألّقها، وكيف وضعت حدّاً للخزي الناتج عن جمهورية فيمار. كل ما تبقّى من ذلك نصّ في بداية الفيلم يُخبر المشاهد أنّ زيارة هتلر تجمّع 1934 تأتي عشرين سنة بعد اندلاع الحرب الكبرى، و«ست عشرة سنة بعد بداية المعاناة الألمانية». لم يُركّز «انتصار الإرادة» على تجاوز جمهورية فيمار؛ كان «فوز العقيدة» قد أدّى هذه المهمّة، بل هو أُعدّ لتكريس الوضع الراهن. لقد أكّد مكانة هتلر في مركز المشهد السياسي الألماني. هكذا تقاطعت صور وصول هتلر في البداية - نرى طائرته تحلّق فوق نورمبرج - مع لقطات المجموعات السائرة وهي تدخل المدينة. نرى هتلر وتابعيه يتقاربون للّقاء. يُقدّم «فوز العقيدة» تجمّع 1933 كتوحيد بين الشعب والقائد، فيما يُقدّم «انتصار الإرادة» تجمّع 1934 كاجتماع منسّق ومنتصر.

في «فوز العقيدة»، يصل هتلر إلى نورمبرج كمنقذ، في «انتصار الإرادة»

1- راجع 'Vorbereitungen zum Parteitag-Film', Licht Bild Bühne، 31 أغسطس 1934.

يعود إليها كبطل. تحرص ريفنشتال على التقاط صور قريبة وواضحة لوجوه منشرحة مبتسمة بين الجموع (خصوصاً لدى النساء والأطفال) أو بين المشاركين؛ نرى في لحظة ما النساء مرتديات الأزياء المحلية ويتأمّلن هتلر كما لو أنّه يكاد يُغمى عليهن. بخلاف «فوز العقيدة»، عندما صُوّر هتلر في السيّارة وهو يدخل المدينة، نرى تعابير وجهه، وليس مؤخّر رأسه وحسب. ويبدو كما صوّرته ريفنشتال أكثر استرخاءً وثقة ممّا كان في «فوز العقيدة»، وتعبيره انعكاساً، كما يقصد الفيلم، للتملّق الذي يُحيط به. وهي حرصت على إظهاره وهو يختلط بالحشود: نراه يتحدّث براحة إلى بعض الشبّان من خدمة عمّال الرايخ. قبل أن يتكلّم هتلر إلى المجموعة، يأخذ بعض أفرادها، واقفين كالأصنام، بغناء حوار جماعي جزئياً يركّزون فيه على تنوّعهم الإقليمي ووحدتهم، وعزمهم على ضمان - بواسطة رفوشهم، أكثر من بنادقهم - ألّا يكون الجنود الألمان الذين قُتلوا في الحرب العالمية ماتوا سدى. تلك المسرحية الصغيرة الساكنة، التي جرى أداؤها كي يسمعها هتلر، مصمّمة لإظهار تبادلية العلاقة بين هتلر والمنظّمات النازية: هو لا يتكلّم فقط، بل يستمع أيضاً. التقطته كاميرات ريفنشتال وهو ينظر إلى الشبّان بجدّية مدروسة. كذلك نرى فتياناً في تجمّع الشباب الهتلري يتسلّقون أعمدة الأعلام أو يقفون على رؤوس أصابع أقدامهم في محاولة كي يلمحوا هتلر المقترب صوبهم. ينطلق أفراد شباب هتلر في سلسلة من الهتافات النازية عندما يرونه أخيراً. على مدار الفيلم، نُلاحظ لدى ريفنشتال ميلاً إلى تصوير مشاهد وصول هتلر، أو عند نهاية خطاباته. في لحظات كتلك، صوّرت ريفنشتال الجماهير وهي تصرخ بتأييدها لمستشار الرايخ. ولتركيز «انتصار الإرادة» على الاستجابة العارمة لحضور هتلر هدف واضح. إنّه يستنفر قوّة الإحساس التي تمنح الأمور شرعيّتها. إنّ تبرير تفوّق هتلر يوجد، وفقاً للفيلم، في المشاعر التي يُطلقها.

لقد ردّدت ريفنشتال تكراراً إنّ فيلمها كان توثيقاً للتجمّع، وليس دعاية

سياسية[1]. لكنّها هي وفريقها اختاروا ماذا يصوّرون وكيف يصوّرونه، وطوال الوقت أتت النتيجة تكثيفاً قويّاً للدعاية الكامنة في التجمّع نفسه. يُقدّم «انتصار الإرادة» دعماً لسياسات هتلر الجديدة، وخصوصاً في تناوله علاقات هتلر بكتائب الاس آ. صحيح أنّ ريفنشتال قدّمت لنا بضع جمل من بيان هتلر في افتتاح التجمّع، لكنّها كانت مُختارة بعناية، وتتضمّن الكلمات «لا يُمكن أن تكون الثورة حالة دائمة»، وفي ذلك انتقاد واضح للاس آ في ظلّ روم. وجاءت ذروة التجمّع في خطاب هتلر الموجّه إلى مؤتمر الحزب، ليُشكّل أيضاً القسم النهائي من الفيلم. فيه نسمع هتلر يتكلّم عن الحاجة إلى رفض عناصر أثبتت «عدم جدواها» و«لا تنتمي إلينا». وفي ذلك محاولة لتبرير عمليّة تطهير الاس آ. طوال الفيلم، قدّمت ريفنشتال للمشاهدين الكثير من الدلائل المفترضة على الولاء المسترجع لكتائب الاس آ وسيطرة هتلر عليها. كما نحظى أيضاً بمشهد يدور في الليل نرى فيه أفراد الاس آ يعلنون ولاءهم الفائض لزعيمهم الجديد، الحاسم اللهجة، فيكتور لوتسه. كان لوتسه قد ساعد هتلر على تطهير الاس آ. كذلك يتضمّن «انتصار الإرادة» مشهداً طويلاً يعرض رجال الاس آ وهم يتقدّمون لأخذ أماكنهم بينما يستعدّ هتلر للخطبة، فيلفت إلى فكرة أنّ الاس آ «تدخل الصفّ». عندها يتكلّم هتلر عن «ظلال» خيّمت على الاس آ، وعن «خطايا» ارتكبت بحقّها، في مشهد يقع فيه اللوم بطريقة غير مباشرة من هتلر نفسه على روم.

أظهرت ريفنشتال حكمة أكيدة بإدراج أقوال أساسية من خطابات هتلر في التجمّع، ما أعطى الحقّ لزعيم الحزب بامتلاك كامل التحكّم، وواجب القوميين الاشتراكيين الآخرين وغير المنتسبين إلى الحزب في اتّباع تلك السلطة. ويُوضّح فيلمها أنّ أيّ نوع من المعارضة – ليس

1- راجع LAB, B Rep 031-02-01 Nr. 2654/Bd. 9: رسالة من محامي ريفنشتال إلى لجنة الاستئناف، 15 فبراير 1950.

من الداخل فقط، بل بشكل عامّ أكثر سيتمّ التعاطي معها بكلّ حزم. ويعرض قبل كلّ شيء انتصار إرادة هتلر وقوّته؛ ولا عجب أنّ تجمّع عام 1934 سُمّي بالتالي «مؤتمر قوّة الحزب». عند عرض «انتصار الإرادة» الأوّل في برلين في 28 مارس 1935، لم تكن ريفنشتال النجمة، بل هتلر. انشغل رجال الشرطة بمراقبة الحشود التوّاقة إلى رؤية هتلر عند وصوله؛ تسلّق المشاهدون على كلّ ارتفاع ممكن، مثل الكراسي والطاولات في المقاهي القريبة، وأعمدة الإنارة والمنصّات والسياجات. جلست ريفنشتال على مقعدها في الساعة الثامنة والنصف مساءً، وكان هتلر آخر الواصلين. وقف الحضور المكوّن من 2,500 شخص بصمت، وامتدّت الأذرع في تحيّة هتلر المعروفة، وعزفت فرقة حماية هتلر اس اس لايبشتاندارتي أدولف هتلر موسيقى المارش العسكري المفضّل لدى الفوهرر، بادنفيلر، قبل بداية الفيلم. عندما أطلّ هتلر على الشاشة وهو يقف على شرفة فندقه في نورمبرج في «انتصار الإرادة»، انطلقت الهتافات في القاعة، مثل صدىً للهتافات المسموعة في الفيلم[1]. وقف الحضور بعد العرض وتابعوا إنشاد أغنية هورست فيسيل التي انتهى بها الفيلم. وعندما أُشعلت الأضواء، وقف هتلر عند حافّة مقصورته ليستمع إلى تصفيق حادّ وهتافات «زيج هايل»[2]. استلمت ليني ريفنشتال باقة أزهار من هتلر، وشيكاً بقيمة 200,000 مارك رايخ مكافأةً على جهودها. لكنّ الفيلم كان نجاحاً لهتلر.

أتى العرض الأوّل بمثابة بداية عملية الدعاية التي انطلق من خلالها «انتصار الإرادة» في أنحاء ألمانيا مساهماً في ترويج فكرة أنّ هتلر حمى الحركة النازية والأمّة، وحّد المناطق وتجاوز الحواجز بين الطبقات، وكلّ

1 (Triumph über die Herzen) (Triumph des Willens).

2 - ذكر في مؤلّف كارين فيلانت، Dietrich and Riefenstahl: Der Traum von der neuen Frau (Munich, 2011), p. 124.

ذلك رسّخه في منصبه كمستشار وكرئيس للرايخ[1]. كانت أولى الأفلام النازية مثل فيلم هانس شتاينهوف «مثال شباب هتلر» (1933) قد احتفت بالمعركة النازية ضدّ الشيوعيين في أثناء جمهورية فيمار واستبقت الثورة النازية. يستعيد «انتصار الإرادة» أيضاً الصراع القديم ضدّ أعداءٍ سياسيين، لكنّه يُسطّر قبل أيّ شيء نهاية المرحلة الثوروية في تاريخ الحركة النازية والتعزيز الداخلي للحزب في ظلّ هتلر. وغدا جوبلز متحمّساً جدّاً، واصفاً الفيلم بأنّه «عمل ضخم»: «تحفة أعمال ليني»[2]. في 1 مايو 1935، تلقّت ريفنشتال، بالإضافة إلى هديّة هتلر، جائزة الدولة من جوبلز. وأرسل إليها كلّ من هتلر وجوبلز برقيّتَيْ تهنئة. ووصف جوبلز فيلمها عند تسليم الجائزة بأنّه «رؤية الفوهرر السينمائية العظيمة، والتي قُدّمت هنا بكثافة لم نشهد مثلها من قبل»[3]. وصرّحت الصحيفة النازية الرئيسة «فولكيشر بيوباختر» بعد عرض «انتصار الإرادة» الأوّل أنّه «أحيى روح القومية الاشتراكية»، وأضافت أنّ الكاميرا في مكان ما أظهرت «أعمق أعماق الفوهرر»[4]. وتفاعلت الصحافة النازية وكأنّ الفيلم كان تجلّياً. وأدّت مقارناته بفنون أخرى مثل «الأغنية» أو «الأناشيد» أو «القصيدة» إلى إضافة الشاعرية على السياسة[5]. والحقيقة أنّ كلّ ذلك ما كان ممكناً لولا فنّ ريفنشتال.

يوم الحرّية

في أغسطس 1934، وقبل التجمّع بوقت قصير، أصبح هتلر القائد الأعلى للقوّات المسلّحة أو «الرايخسفير». ومع ذلك أغفلت ريفنشتال فرضياً في

1- بعد أسبوعين من افتتاح الفيلم في برلين، كان قد عُرض في أكثر من ستّين مدينة ألمانية. راجع 'Rekorderfolg des Reichsparteitagfilms', Licht Bild Bühne، 11 أبريل 1935.

2- GTB، 26 مارس 1935.

3- ذُكر في 'Triumph des Willens erhält Staatspreis', Licht Bild Bühne، 2 مايو 1935.

4- 'Die Uraufführung des Parteitagfilms «Triumph des Willens»: Der Standardfilm der nationalsozialistischen Bewegung', Völkischer Beobachter، 30 مارس 1935.

5- راجع خصوصاً '«Triumph des Willens» Triumph über die Herzen'.

«انتصار الإرادة» الرايخسفير، التي أصبحت «فيرماخت» في 16 مارس 1936.
وبينما كانت ريفنشتال تمنتج مواد الفيلم في ديسمبر 1934، زارها الجنرال فون رايخناو، كبير ضبّاط الارتباط بين القوّات المسلّحة والحزب النازي، والذي بحسب أقوالها، طلب أن يرى مقاطع للجيش كان فريقها قد صوّرها في نورمبرج، فأصابته الخيبة حين سمع أنّها لم تكن تنوي استخدامها في «انتصار الإرادة». زعمت أنّ نوعيّتها سيّئة جدّاً، والسبب رداءة الطقس في أثناء تمارين الجيش. أمّا رايخناو فقد وجد النوعية مقبولة، لكنّ ريفنشتال رفضت أن تُغيّر رأيها، فاشتكت إلى هتلر. اقترح هتلر على ريفنشتال أن تضع كمقدّمة لفيلم «انتصار الإرادة» صوراً للحزب النازي والقادة العسكريين رفضت تلك الفكرة أيضاً، خوفاً من أن يُفسد ذلك الاستعراض للرؤوس أجواء الافتتاح. فقد هتلر صبره، ولقّبها «بالحمار العنيد». عندئذٍ قدّمت طرحاً آخر: أن تُخرج فيلماً عن القوّات المسلّحة في تجمّع الحزب التالي. قال هتلر إنّه «سيترك الخيار لها»[1]. وفقاً لريفنشتال، أصرّت شركة الإنتاج الألمانية عليها كي تُدرج في بكرة فيلمها «انتصار الإرادة»، «بضعة أمتار تُصوّر الجيش»[2]. إلاّ أنّ ذلك كان بالكاد يُرضي الجنرالات، خصوصاً وأنّ التجنيد جاء قبل العرض الأوّل بأسبوعين[3]. وكانت النتيجة أن توجّهت ريفنشتال إلى نورمبرج في سبتمبر 1945 لتصوير خطبة هتلر في القوّات المسلّحة وتدريباتهم وعروضهم العسكرية.

أُطلق على تجمّع الحزب في 1935 اسم «تجمّع الحرّية»، في إشارة إلى «التحرّر» المفترض من القيود التي وضعتها معاهدة فرساي على إعادة

---

1 ريفنشتال، Memoiren, pp 227 29.

2 ذكر في Filmkritik Nr 188 (أغسطس 1972). راجع مانفرد هوبش، Film im 'Dritten Reich', Band 2 (Berlin, 2010), p 572.

3 راجع ديفيد كالبرت ومارتن لوبيرديبنجر، Leni Riefenstahl's «Tag der Freiheit» The 1935 Nazi Party Rally Film', Historical Journal of Film, Radio and Television, 12 1 (1992), pp 3 40.

تكوين الجيش الألماني وحجم القوات المسلّحة. في ذلك الوقت، كان هتلر قد تخلّى عن حذره بشأن إعلان نيّته إعادة التسلّح. هكذا أنتجت ريفنشتال فيلماً وثائقياً طوله 28 دقيقة بعنوان «يوم الحرّية: قوّاتنا المسلّحة». يبدأ الفيلم بمشاهد من حياة الجيش في مخيّم التدريب، بينما يستعدّ الرجال للحلاقة، وتنظيف أسنانهم، وتناول فطورهم، قبل تأهّبهم في أزيائهم العسكرية وقوفاً أمام الفوهرر وهو يُلقي خطاباً يُركّز فيه على أهمّية التضحية بالحرّية الشخصية تجاه فضائل مثل الطاعة، والتأدّب، والواجب والشرف. قابل التحرّر من معاهدة فرساي إذاً مباشرةً فقداناً لحرّية المجنّدين وأولئك الذين كانوا يستعدّون للانضمام إليهم، بينما كان هتلر يستبق في خطابه أجيالاً من الشبّان الألمان ستأتي لتزيد صفوف الجيش بأعدادها. بعد ذلك يمرّ الجنود وسلاح المدفعية في عرض أمام هتلر، وتُظهر المشاهد الأخيرة الجيش والقوّات الجوّية مع كلّ أنواع العتاد العسكري. لقد أعادت ريفنشتال ترتيب الأحداث بحيث تبدو الاستعدادات العسكرية استجابةً لخطاب هتلر، بينما كانت في الواقع قد سبقته. يُصوّر الفيلم هتلر قائداً عسكرياً، يستعدّ الجنود والدبّابات لدخول المعركة تحت أوامره.

يضمّ «يوم الحرّية» بعض اللحظات المثيرة للاهتمام. يمكن تفسير التركيز صوتياً وبصرياً في المقطع النهائي في الفيلم على سلاح المدفعية، حتّى لو بدا أنّ الرجال هم المتحكّمون، كأنّه يُعبّر عن حجم المكننة مقابل غناء الجنود المبتهج وفرديّتهم في بداية الفيلم. وقد وضع بيتر كرويدر، مؤلف موسيقى الأفلام، موسيقى مرافقة بدت في بعض الأحيان كتقاطع بين المارش العسكري وأوفنباخ وموسيقى مدينة الملاهي. وتبدو تلك الموسيقى، على الأقلّ بالنسبة إلى آذاننا اليوم، على شيء من السخرية. غير أنّه لا شيء من ذلك يبدو أنّه أثّر في مهمّة الفيلم الدعائية. عُرض «يوم الحرّية» أوّلاً في مستشارية الرايخ في برلين في أواخر 1935. كان الحضور المدعوّ يضمّ جنرالات يلبسون أزياءهم العسكرية المزيّنة بالميداليات،

بينما أتت زوجاتهن بفساتين السهرة»[1]. لا شكّ في أنّ هتلر أقام العرض كي يُصلح العلاقة بين ريفنشتال والقوّات المسلّحة[2]. وصلت ريفنشتال متأخّرة ذلك المساء، وخشيت من أن يُفسد تأخّرها المناسبة. لكن ردّ الفعل جاء حماسياً بعد انتهاء العرض. وتذكر ريفنشتال أنّ «هتلر أظهر حسّ الفكاهة لديه، وأرسل إليّ كهدية عيد ميلاد ساعة مايسنر من البورسلين مع منبّه»[3]. كان طاقم شركة الإنتاج الألمانية قد شاهد الفيلم في 28 نوفمبر، وقرّر عرضه مع الفيلم الروائي الطويل «أوامر من السلطة العليا» إخراج جيرهارد لامبرخت وبطولة ليل داجوفير[4]. جرى العرض الأوّل للفيلمين في 30 ديسمبر. يتناول «أوامر من السلطة العليا»، الذي تدور أحداثه عام 1806، الحاجة إلى تعاون بريطاني-بروسي ضد فرنسا نابوليون، فيعكس تماماً ميل كفّة ميزان هتلر نحو بريطانيا في ذلك الحين. هكذا جال «يوم الحرّية» في أنحاء ألمانيا، إلى جانب «أوامر من السلطة العليا»، وهو فيلم ناجح جداً من فترة الرايخ الثالث. وكان إلى 1938 بمثابة «فيلم علاقات عامّة أساسي للقوّات المسلّحة»، كما «عُرض بانتظام في المدارس الألمانية»[5].

روّجت ثلاثية أفلام ريفنشتال عن تجمّعات الحزب ترويجاً مخادعاً لصور بريئة عن سياسة هتلر، وساعدت هكذا على تعزيز أساطير عن النازية وهتلر، ومنحت التجمّعات مظهراً برّاقاً يُخفي حقائق همجية. ركّز «فوز العقيدة» على فكرة أنّ عام 1933 شهد تجاوز المحنة وتحقيق الوحدة، كما لو كانت النازية انبثقت نتيجة فوزها على الاضطهاد، لا

1- ريفنشتال، Memoiren, pp. 245 46.

2- كينكل، لوتس، Die Scheinwerferin: Leni Riefenstahl und das 'Dritte Reich' (Hamburg and Vienna, 2002), p. 93.

3- ريفنشتال، Memoiren, p. 246.

4- BAB, R109 I/1031a: 'Niederschrift Nr. 1126 über die Vorstandssitzung vom، 29 نوفمبر 1935.

5- كالبرت ولويبردينجر، 'Leni Riefenstahl's «Tag der Freiheit» ', pp. 12 13.

سحقها الغاشم للمعارضة. يطرح «انتصار الإرادة» فكرة تحصين الحزب عبر تطهيره، وهو عمل دفاع ضروري لمصلحة الشعب، فساعد على طمس الجرائم الوحشية بحقّ قادة كتائب الاس آ وآخرين بناءً على أوامر هتلر. وتناول «يوم الحرّية» من جهته إعادة عسكرة ألمانيا على يد هتلر فكانت فكرته استعادة الفخر عبر التقليد العسكري والشرف والواجب والحزم، وقدرة الأمّة على الدفاع عن نفسها. وحتّى بينما يُحاول الفيلم إخفاء نيّته العدائية، يؤكّد تركيزه على التمارين العسكرية هذه النيّة تحديداً وفي الوقت ذاته. كان الفيلم عبارة عن وسيلة دعاية سياسية في غاية المرونة.

فيلم ريفنشتال عن دورة برلين 1936 للألعاب الأولمبية

لم تعد ريفنشتال إلى صنع أفلام أخرى عن تجمّعات الحزب النازي لحساب هتلر، لكنّه كلّفها بفيلم كبير آخر عن دورة الألعاب الأولمبية الصيفية في برلين. وهي تذكر أنّها دُعيت في صيف 1935 إلى مستشارية الرايخ: «أخبرني هتلر هناك أنّه يتمنّى أن أُخرج فيلم «أولمبيا»، لأنّه لا يعرف أحداً آخر يملك الخبرة المطلوبة لإتمام فيلم من هذا النوع بنجاح»[1]. لكنّها قالت أيضاً إنّ السكرتير العام للهيئة المنظّمة لدورة برلين الأولمبية، كارل دييم، هو الذي طلب منها إخراج الفيلم[2]. ولم نجد أثراً لكلام لها عن دور جوبلز المهمّ في تلزيم «أولمبيا». في 28 يونيو 1935، بعد استلام ريفنشتال جائزة الأفلام عن «انتصار الإرادة»، «ناقش جوبلز معها مشروع فيلم أولمبيا»؛ وكانت بينهما أحاديث أخرى حول الفيلم

1- SAF, D 180/2 Nr. 228165/1/022: 'Protokoll der Sitzung vom 6. Juli 1949. Zur Person: Leni Riefenstahl, Filmschauspielerin'.

2- ريفنشتال، Memoiren, pp. 236-37. تقول ريفنشتال أيضاً في مذكّراتها (ص. 251) إنّ هتلر لم يكن يعرف أنّها تستعدّ لإخراج فيلم عن الألعاب الأولمبية قبل أن تُخبره في 24 ديسمبر 1935.

المقترح في أغسطس وأكتوبر 1935[1]. ثمّ تمّ الاتّفاق بين هتلر وجوبلز وديبم على أنّ ريفنشتال هي الخيار المناسب لإخراج الفيلم. لكن كون هتلر هو أوّل من طلب منها يبدو صحيحاً. إذا ساعد «يوم الحرّية» على إظهار مجتمع معسكر، تمّ إنجاز فيلم ريفنشتال عن الألعاب الأولمبية لتطمين العالم إلى أنّ ألمانيا القومية الاشتراكية كانت مهتمّة بالمنافسة السلمية في ميدان الرياضة أكثر من الحرب، متسامحة تجاه كلّ الأعراق والجنسيات، حتّى لو كاد استبعاد اليهود من الفريق الأولمبي الألماني بالتحديد يُسبّب انسحاب الولايات المتّحدة من الدورة[2].

كما لاحظ أحد المعلّقين، «صدر عن ريفنشتال بعض الأكاذيب في ما يخصّ ذلك الفيلم، كما حصل في أمور أخرى أيضاً»[3]. لقد زعمت بعد نهاية الحرب أنّها أمّنت دعماً مالياً مستقلاً لفيلم «أولمبيا» من شركة الأفلام توبيس[4]. لكنّ الواقع كان مختلفاً. فكّرت وزارة الدعاية في أكتوبر 1935 في محاولة الحصول على تمويل لفيلم «أولمبيا» عبر بنك الائتمان السينمائي. غير أنّ تلك المحاولة لم تنجح، لأنّ بنك الائتمان كان يُموّل فقط الأفلام التي تُنتجها شركات خاصّة، وليس أفلاماً ثقافية يعتزم الرايخ إنتاجها[5]. عندها فكّرت الوزارة في التحوّل إلى شركة ائتمان الرايخ، لكنّها تردّدت بالنسبة إلى أقساط الفائدة[6]. لذلك قرّرت وزارة الدعاية أن تموّل الفيلم بنفسها من موازنتها الخاصّة بمبلغ 5.1

1- GTB، 17 أغسطس 1935 و5 أكتوبر 1935.

2- راجع ديفيد كلاي لارج، Nazi Games: The Olympics of 1936 (New York and London, 2007), especially pp. 69-109.

3- يان بورونا، Theater of Cruelty: Art, Film, and the Shadows of War (New York, 2014).

4- ريفنشتال، Memoiren, pp. 239-40.

5- BAB, R2/4788: 'Vermerk zur gestrigen Vorlage betr. Grobfilmaufnahme der Sommerolympiade، أكتوبر 1935.

6- BAB, R2/4788: 'Betrifft Olympiade-Film'، أكتوبر 1935.

مليون مارك رايخ تُدفع على أجزاء على الفترة 1935-1937[1]. وقّعت ريفنشتال على عقد بهذا الخصوص، كما أكّد جوبلز في 7 نوفمبر 1935: «استلمت ريفنشتال عقدها عن فيلم الألعاب الأولمبية. 5.1 مليون. إنّها راضية»[2]. وقد حرص هتلر على أن تُموّل ريفنشتال تمويلًا مغدقاً، كما بالنسبة إلى «انتصار الإرادة»، ولكن في حالة «أولمبيا» أتت الأموال من الرايخ بدلاً من الحزب. أُنشئت شركة أولمبيا فيلم لإخفاء تدخّل الرايخ: «كان من الضروري إقامة الشركة لأنّ الحكومة لا ترغب في أن تظهر علناً كمنتج للفيلم»[3]. كما أُنشئت كي يُمكن لريفنشتال أن تتفادى أيّ نوع من الضرائب التجارية التي كانت ستُفرض عليها لو بادرت كسيّدة أعمال.

كانت ريفنشتال تعرف جيّداً أنّ هتلر كان وراء المال والعقود التي وصلتها عامَي 1935 و1936، مهما كانت الطريقة التي تمّ فيها دفع تلك الأموال. وكانت تعرف تماماً ما كان متوقّعاً منها. في مايو 1936، كتبت شركة توبيس إلى شركة أولمبيا فيلم التابعة لريفنشتال تعرض عليها طاقماً فنّياً وتجهيزات فنّية لتصوير الألعاب الأولمبية، وبسعر جيّد. قدّمت توبيس ذلك العرض لأنّ شركة ريفنشتال كانت قد أشارت إلى أنّ صنع فيلم الألعاب الأولمبية تمّ «حصرياً بأموال الدولة» واستُخدم «حصرياً كفيلم دعاية لألمانيا»[4]. وكانت ريفنشتال مُسرفة في إنفاق المال، بالتحديد لأنّها كانت تعرف أنّه آتٍ من ثروة الرايخ. وتضمّن تقرير لوزارة الدعاية السياسية شكوكاً في أن تكون كامل النفقات لازمة، وتساءل عن المبالغ المصروفة على الطعام،

1- 'Anforderung neuer Mittel für Werbung zur Olympiade 1936'، 15 أكتوبر 1935. ذُكر في مؤلّف إروين لايسر، 'Deutschland erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reichs (Hamburg, 1968), pp. 126-28.

2- راجع GTB، 7 نوفمبر 1935، وكذلك 13 أكتوبر 1935.

3- رسالة من كارل أوت (قسم المالية في وزارة الدعاية) إلى محكمة شرلوتنبرج في برلين. ذُكر في مؤلّف هانس باركهاوزن، 'Footnote to the History of Riefenstahl's «Olympia» ', Film Quarterly 28:1 (autumn 1974), pp. 8- 12، هنا p.10.

4- BAB, R109 I/5007: Tobis to Olympia-Film GmbH، 19 مايو 1936.

مثلاً. حتّى أنّ أولمبيا فيلم لم تعتبر من الضروري الاحتفاظ بخزنة: كان الموظّف المسؤول يحمل نقداً حاضراً في جيوبه[1]. عندما طلبت وزارة الدعاية من بنك الائتمان السينمائي فحص دفاتر حسابات ريفنشتال لمعرفة إلى أي مدى كان الإنفاق معقولاً، رفضت ريفنشتال، وقالت إنّه يجب أن تكون حرّة في التصرّف بالأموال كما ترى مناسباً: «قالت إنّها كانت تعمل وفقاً لسلطة الفوهرر»[2]. وأشار مدير ريفنشتال الفنّي فيلهلم ليبكه إلى أمثلة عديدة عن نفقات رأى بوضوح أنّها غير ضرورية. هكذا، عندما انتقل فريق فيلم ريفنشتال إلى قلعة روهفالد، تمّ شراء بين ثمانية وعشرة كراسي طويلة، وخزانات عديدة للثياب، وطاولات حديقة ومظلات. بعد انتهاء التصوير، تمّ بيع الكثير ممّا سبق شراؤه أو تصريفه[3]. لكن للإنصاف، لم تكشف التحقيقات التي جرت في أوائل 1937 في نفقات ريفنشتال، والتي أجرتها غرفة الرايخ للسينما، عن وجود أيّ مخالفة، على الرّغم من مزاعم ليبكه[4].

مع ذلك، عملت ريفنشتال وفريقها على أن يتمّ تصوير «أولمبيا» دون أيّ عقبات، فبقيت شركتها تُنفق الأموال الطائلة على حساب الرايخ. وعندما قرّرت ريفنشتال أن تصنع من الموادّ الأولمبية المصوّرة فيلمين بدل الفيلم الواحد، تضاعفت التكاليف[5]. مع حلول نوفمبر 1938، أي بعد العرض الأوّل لفيلم أولمبيا بعدّة شهور، كان الرايخ قد صرف 8.1 مليون مارك رايخ لشركة أولمبيا فيلم، أي أكثر بمقدار 300,000 مارك

1- BAB, R55/503: 'Bericht über die in der Zeit vom 3. bis zum 8. Oktober 1936 stattge- fundenen Kassen- und Rechnungsprüfung bei der Olympia-Film GmbH'، 16 أكتوبر 1936.

2- BAB, R55/503: Ott to Hanke: 19 أكتوبر 1936.

3- BAB, R55/503: 'Vorgeladen erscheint Herr Bühnenmeister Wilhelm Lipke'، 12 نوفمبر 1936.

4- BAB, R55/503: Präsident der Reichsfilmkammer to RMVP (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda)، 8 مارس 1937.

5- BAB, R55/503: Präsident der Reichsfilmkammer to RMVP، 18 مايو 1937.

من المبلغ المرصود في الأساس. إضافةً إلى ذلك، كان بنك الائتمان السينمائي قد تدخّل في النهاية، وقدّم 550,000 مارك رايخ. بعد ذلك استُخدمت الأموال المحصّلة من شبّاك التذاكر على الفور لتسديد قرض بنك الائتمان السينمائي، والمال الذي أتى مباشرةً من الرايخ؛ هكذا اقترب الدين من تسديده كاملاً بحلول نوفمبر 1938[1]. لكنّ أولمبيا فيلم واصلت الإنفاق، لأنّ فريق ريفنشتال عمل على إنتاج أفلام قصيرة من بقايا الموادّ المصوّرة في برلين أثناء دورة ألعاب 1936[2]. كذلك اشترت أولمبيا فيلم سيارة بي ام دبليو رياضية، على الرغم من أنّ الشركة كانت تقترب من حلّها[3]. وتمّ فصلها من السجلّ التجاري في 9 يناير 1942. طبعاً في ذلك الوقت كانت القروض قد سُدِّدت، وحتّى توفير مبلغ صغير من الأرباح بقيمة 114,000 مارك رايخ[4]. وحصّلت ريفنشتال كجزء من اتّفاق وقّعته في ديسمبر 1935، 250,000 مارك رايخ تبعتها 100,000 أخرى عند أوّل عرض[5]. ثمّ ارتفع مجمل الأجر إلى 400,000 مارك رايخ[6].

كان إنتاج فيلم «أولمبيا» إذاً عبارة عن استثمار رسمي كبير من قبل هتلر، وقد استمرت فيه ريفنشتال بكلّ سرور، ولو أنّها واجهت عدداً من الصعوبات. أثناء الألعاب، تصادمت ريفنشتال وجوبلز مرّات عديدة.

1- راجع BAB, R55/1327: 'Die Olympia-Filme sind finanziert worden'، 23 نوفمبر 1938.

2- راجع BAB, R55/1327: Pfennig to Olympia-Film (شكوى بسبب عدم طلب الإذن لصنع الفيلم القصير «مياه متوحّشة»)، 20 ديسمبر 1938.

3- BAB, R55/1327: Pfennig to Olympia-Film، 20 ديسمبر 1938.

4- BAB, R55/1327: 'R.M.f.V.u.P, Vermerk'، 14 يناير 1943. كان المبلغ بالتحديد 114,066.45 مارك رايخ. ذكر أيضاً في مؤلّف لايسر، 'Deutschland erwache!', p. 129.

5- BAB, R55/1327: 'Die Olympia-Filme sind finanziert worden'، برلين، 23 نوفمبر 1938.

6- تريمبورن، Leni Riefenstahl, p. 134. حوّل جوبلز، بعد نجاح الفيلم، «100,000 أخرى» إلى ريفنشتال، ما «أسعدها كثيراً» (GTB، 22 أبريل 1938).

ووصل التوتّر إلى ذروته عندما فقدت ريفنشتال سيطرتها على أعصابها في خلاف مع حكم أولمبي رفض السماح لمصوّرها، جوستاف لانتشنر، تصوير مسابقة رمي المطرقة، وكانت مسابقة يشترك فيها لاعبان ألمانيان وتعد بأن تكون مثيرة للاهتمام. شكا ذلك الحكم، الذي وصفته ريفنشتال «بالخنزير» إلى جوبلز، وعمل الأخير على تأنيبها: «سلوكها غير مقبول. امرأة هستيرية»[1]. وفقاً لريفنشتال، لقد طلب منها أيضاً ألاّ تطأ أرض الملعب ثانيةً قبل أن تعتذر إلى الحكم[2]. وينقل فريدريك مينز قصّتها عن منعها من الملعب مضيفاً: «لقد بدأت وزارة الدعاية السياسية وكذلك قيادة كتائب الاس آ والاس اس حملة شرسة ضدّها». قال عدوّ ريفنشتال القديم أرنولد ريذر لمينز إنّ ريفنشتال أصبحت «لا تُطاق»؛ ولم يقبل بها ممثّلون قياديون من الحزب والحكومة[3]. كذلك اختلفت ريفنشتال مع هانس فيدمان من وزارة الدعاية بسبب مصوّرها هانس إرتل، الذي كان من المفترض أن يُصوّر أيضاً لفيدمان في أثناء تصويره فيلماً عن تجمّع الحزب لعام 1936؛ لقد أرسل فيدمان عناصر من الاس اس للتأكّد من أنّ إرتل يقوم بواجبه[4]. كذلك أشار جوبلز إلى الشجار بين ريفنشتال وفيدمان بكلامه: «إنّها هستيرية للغاية، وفي هذا دليل آخر على أنّه ليس في مقدور النساء التحكّم بمهامّ من هذا النوع»[5]. تجاه تلك المشاكل، قامت ريفنشتال بما اعتادت على القيام به في الماضي عندما لا تحصل على مرادها: ذهبت إلى هتلر.

في الواقع وبحسب ما يقول مينز، ما كانت ريفنشتال لتنهي «أولمبيا»

1- GTB، 6 أغسطس 1936.

2- ريفنشتال، Memoiren, p. 270.

3- SAF, D180/2 Nr. 228165/1/148: Friedrich A. Mainz, 'Eidesstattliche Erklärung'، 15 أبريل 1948.

4- SAF, D180/2 Nr. 228165/1/144: Hans Ertl, 'Eidesstattliche Erklärung'، 29 أغسطس 1948.

5- GTB، 18 سبتمبر 1936.

لولا تدخّل هتلر[1]. بعدما شعرت بأنّها منهكة من خلافاتها مع جوبلز وكما زعمت من حظر فرضه على كلّ ذكر لاسمها في الصحافة، قرّرت أن تتخلّى عن مشروع الفيلم. لكنّ هتلر منعها من ذلك، وتدبّر لحمايتها ألّا تعمل في المستقبل آنذاك مباشرةً مع وزارة الدعاية، بل من خلال مكاتب هِس وبورمان[2]. هناك أدلّة على أنّ جوبلز ورجاله في الوزارة تابعوا عملهم بالتنسيق مع شركة ريفنشتال حتّى عام 1942[3]. مع ذلك أكّد معاون هتلر السابق يوليوس شاوب نوعاً ما نسخة ريفنشتال عمّا حدث. فقد شهد في أثناء تبرئتها من تهمة النازية أنّها أتت إليه في شتاء 1936 مستنزفة من التوتّر نتيجة «خلافاتها مع جوبلز»، الذي كان يُحاول منعها من إتمام «أولمبيا» وتهديدها بسحب تمويله. طلبت من شاوب أن يُدبّر لقاءً مع هتلر، الذي أمر عندها بأن تتمّ إدارة مدفوعات فيلم ريفنشتال لا عبر وزارة الدعاية، بل مستشارية الحزب. وكُلّف بورمان بمهمّة الوساطة بين ريفنشتال وجوبلز[4]. كذلك شهد فريتز فيدمان، مستشار هتلر السابق، أنّها اتّصلت به أيضاً وطلبت أن تجتمع بهتلر، وهو يتذكّر مثل شاوب أنّ هتلر حوّل إلى بورمان مسؤولية الإشراف على المدفوعات لشركة ريفنشتال[5]. كان العداء الذي تواجهه ريفنشتال يقودها دائماً إلى اللجوء إلى هتلر، بحثاً عن دعمه. وفي المقابل، بذلت ريفنشتال قصارى جهدها لإنتاج فيلم يرمي قبل أيّ شيء إلى إرضاء الرجل الذي طلب إنجازه.

1- SAF, D180/2 Nr. 228165/2/064: 'Abschrift: Aktenzeichen: 7 Bs 6920693: Urteil'، 30 نوفمبر 1949.

2- SAF, D180/2 Nr. 228165/2/110: 'Anlage: Tatbestand und Entscheidungsgründe'، لا يوجد تاريخ (قد يكون في 1949).

3- راجع الموضوع في BAB, R55/1327.

4- SAF, D180/2 Nr. 228165/1/032: Julius Schaub, 'Eidesstattliche Erklärung'، 28 يونيو 1949.

5- SAF, D180/2 Nr. 228165/1/037: Julius Schaub, 'Eidesstattliche Aussage'، 9 سبتمبر 1948.

إذا كان جوبلز منع بالفعل أيّ ذكر لاسم ريفنشتال في الصحافة، فقد أُجبر بعد ذلك على نسف حظره في يونيو 1937 بعد تقرير في صحيفة باريس سوار قال إنّ جوبلز صفع ريفنشتال ووصفها باليهودية. كذلك زعمت باريس سوار أنّ ريفنشتال هربت إلى سويسرا. لم يكن أيّ من الخبرين صحيحاً، لكن كان جوبلز بعد حملة ملطّخة للسمعة مثل تلك، مضطرّاً إلى التصرّف: «نشرت الصحافة الأجنبية سلسلة من الإهانات المؤذية ضدّ ليني ريفنشتال وضدّي؛ أستنكر ذلك بشديد اللهجة»[1]. عندما تسرّبت أخبار عن تلك الإدّعاءات الصحفية عبر راديو ستراسبورج، أقام هتلر لقاءً بدا ودّياً في بيت ريفنشتال. والتقط مصوّر هتلر هينريك هوفمان عدداً من الصور التي أظهرت علاقات مودّة كاملة بين جوبلز وريفنشتال وهتلر، وكذّبت شائعة أنّ ريفنشتال غادرت البلاد[2]. ظهرت تلك الصور في الصحافة الألمانية والعالمية. من تلك اللحظة، لم يعد في يوميات جوبلز من ذكر سوى الثناء على ريفنشتال وعلى فيلمها قيد الإنجاز: «شاهدت مقاطع من فيلم «أولمبيا». التصوير والعرض باهران. إنجاز ضخم. بعض المقاطع مؤثّرة في العمق. لدى ليني جدارة حقيقية. أنا متحمّس جدّاً»[3]. أخيراً اقتنع على ما يبدو أنّه بإمكان امرأة أن تصنع فيلماً يستحقّ إطراءه، وأخبر هتلر في نوفمبر 1937 كم هو مأخوذ بفيلم «أولمبيا»؛ ويذكر أنّ هتلر «كان راضياً جدّاً عن ذلك النجاح». ومع ذلك لم يستطع جوبلز منع نفسه من سخرية باهتة: «يجب أن نُكرّم ليني بطريقة ما، فهي تستحقّ التكريم، بعد فترة طويلة قضتها بعيداً عن الشهرة والتقدير»[4]. غير أنّ ريفنشتال أظهرت بأفلامها عن هتلر أنّها هي، لا وزارة جوبلز، القادرة على إنتاج أفضل أفلام الدعاية السياسية. أمّا فيلما هانس فيدمان عن تجمّع الحزب عام 1936 والألعاب الأولمبية الشتوية فلم يكونا بالمستوى المطلوب.

1- GTB، 17 يونيو 1937.

2- تريمبورن، Leni Riefenstahl, p. 143.

3- GTB، 24 نوفمبر 1937.

4- GTB، 26 نوفمبر 1937.

الواقع أنّ ريفنشتال لم تكن بحاجة إلى جوبلز لتنظيم مناسبات لتقديرها ومكافأتها؛ كانت قادرة تماماً على فعل ذلك بنفسها، مثلاً عندما طابقت العرض الأوّل لجزأي فيلم «أولمبيا»، «مهرجان الشعوب» و«مهرجان الجمال»، مع أمسية عيد ميلاد هتلر في 20 أبريل 1938. كانت الخطّة الأساسية أن يُعرض الفيلم في أوائل فبراير من عام 1938[1]. لكنّ وزارة الدعاية السياسية بقيت في مؤتمراتها الصحفية في يناير 1938 تؤجّل أيّ تقرير عن موعد إطلاق الفيلم، في البداية حتّى 31 يناير، ثمّ حتّى 15 فبراير، وبعده حتّى منتصف مارس[2]. كانت ريفنشتال قد أمضت أكثر من سنة ونصف في صنع «أولمبيا»، لكنّ تلك التأجيلات في الدقيقة الأخيرة لم تكن بسببها هي، بل كانت نتيجة الأزمة مع النمسا، وعندما دخل هتلر أخيراً إلى النمسا في 12 مارس 1938، كان يجب تأجيل العرض الأوّل من جديد. فقد كانت مشكلة بالفعل أن يتمّ العرض الأوّل لفيلم عن الفنون الرياضية والصداقة الدولية بينما هتلر يجتاح بلداً آخر. غير أنّ ريفنشتال لم تكن راضية عن ذلك التأخير المتواصل، فلحقت بهتلر إلى إنسبروك في أثناء إعداده جولة انتخابية في النمسا، في أوائل أبريل 1938[3]. وهناك اقترحت عليه أن يتمّ العرض الأوّل في 20 أبريل[4]. في الواقع، كانت الصحف قد أعلنت في أواخر مارس أنّه سيكون في 19 أبريل[5]. لكنّها أرادته في يوم ذكرى ميلاد هتلر نفسه. وتقول ريفنشتال في مذكّراتها إنّ الفكرة خطرت لها بشكل عفوي. لكن من المؤكّد أنّ خطوتها تلك كانت محسوبة. كان يمكنها عبر تنظيم عرضها الأوّل في 20 أبريل، أن تضمن الحصول على أوسع دعاية ممكنة. كانت تلك خطوة تسويقية في منتهى الذكاء.

1- GTB، 22 ديسمبر 1937.

2- كوبر جراهام، Leni Riefenstahl and Olympia (London, 1986), pp. 179 80.

3- كان هتلر في إنسبروك في 5 و6 أبريل، راجع هارالد ساندنر، Hitler: Das Itinerar. Aufenthaltsorte und Reisen von 1889 bis 1945, Band 3 (Berlin, 2016), pp. 1521 22.

4- ريفنشتال، Memoiren, p. 305.

5- راجع مثلاً، 'Uraufführung des Olympiafilms', Film-Kurier، 31 مارس 1938.

ربّما كان هناك سبب آخر لاقتراح ريفنشتال، سبب لم تعترف به صراحةً بعد الحرب: وهو أنّها أرادت أن تضع نفسها وأفلامها أقرب ما يمكن على خطّ واحد مع مصالح هتلر السياسية. وينسجم ذلك مع سلوكها عموماً في تلك الفترة. قام هتلر في 10 أبريل 1938 بضمّ النمسا عبر الاستفتاء. وأعطت ريفنشتال صوتها، كما عدد من الممثّلين والمخرجين، لحملة «نعم» كاسحة، وصرّحت في الصحافة النازية أنّ «تحرير» النمسا كان بمثابة «معجزة»، وأنّ استفتاء 10 أبريل سيكون «إعلان وفاء بالإجماع للفوهرر أدولف هتلر»[1]. هكذا وجد «انتصار الإرادة» وظيفة جديدة له كدعاية انتخابية في أثناء الإعداد للاستفتاء، وتمّ عرضه في صالات ممتلئة في فيينا[2]. تناولت الصحف التفاعل الإيجابي بين جماهير فيينا، وخصوصاً بين «آلاف العاطلين عن العمل»، الذين أتيحت لهم مشاهدة الفيلم مقابل 20 شلن نمساوي فقط. لقد عاش العاطلون عن العمل في فيينا تجربة الفيلم وفقاً لأحد التقارير كإشارة إلى أنّ مستقبلاً أفضل كان في طريقه إليهم[3]. حتّى أنّ مشاهدة فيلم التجمّع ضمّت أكبر عدد ممكن من النمساويين، خصوصاً من خلال صالات سينما متنقّلة جالت في المناطق الريفية. لقد لعب «انتصار الإرادة» دوراً في إقناع النمساويين بأنّ الرايخ الثالث كان عبارة عن تشكّلات مسالمة وقائد كاريزماتي، فساعد على استبعاد الصورة الأكثر عدائية التي أوجدها احتلال النمسا. ما نعتقده أنّ ريفنشتال سمحت بهذا الاستخدام لفيلمها؛ ومن المؤكّد أنّها لم تحاول منعه. وفي تحديدها عيد ميلاد هتلر موعداً لعرض «أولمبيا» الأوّل، سمحت بأن يكون ذلك الفيلم أيضاً أداة ضمن محاولات الدعاية

1- راجع 'Leni Riefenstahl zum 10. April', Film-Kurier (Beiblatt)، 9 أبريل 1938.

2- كذلك عُرض «انتصار الإرادة» في جارميش-بارتنكيرشن في أثناء الألعاب الأولمبية الشتوية. راجع BAB R56 VI/9: Gauleitung München-Oberbayern to Hans Weidemann، 18 يناير 1936.

3- 'Nationalsozialistische Filme begeistern in Oesterreich', Film-Kurier، 29 مارس 1938.

النازية إصلاح الضرر الذي سبّبه الاحتلال. لقد عمل «أولمبيا» على تقديم هتلر في صورة حضارية مطمئنة.

عندما افتُتح «أولمبيا» ريفنشتال بحضور هتلر، احتفلت الصحافة النازية به كدليل على «حب هتلر للسلام»[1]. كان هناك عديد من السفراء في العرض الأوّل مجتمعين لتلقّي تلك الرسالة، وكذلك ممثّلون عن اللجنة الأولمبية الدولية[2]. كم منهم صدّق الرسالة مسألة أخرى، خصوصاً وأنّ هتلر قضى صباح ذلك اليوم في مشاهدة عرض عسكري ضخم. في أوّل عرض للفيلم، قدّم السفير اليوناني لريفنشتال غصن زيتون من الكرم المقدّس بالقرب من أولمبيا القديمة، وقدّم لها هتلر باقة أزهار ضمّت، إلى جانب الورد الأحمر، أزهار الليلك البيضاء. وازدان قصر شركة الإنتاج الألمانية بتصاميم فاخرة على واجهته للمناسبة بتوقيع ألبرت سبير، وأعلام سفاستيكا النازية إلى جانب ألوان العلم الأولمبي البيضاء. ظهرت القيم النازية والقيم الأولمبية كأنّها متّحدة، وبالفعل عمل فيلم ريفنشتال الكثير كي يُروّج لهذا الاتّحاد. يُمكن اعتبار فيلم «أولمبيا» شاملاً بتغطيته ألعاب 1936 الصيفية، ودقيقاً في التركيز ليس فقط على إنجازات المشاركين الألمان، بل أيضاً على نجاحات رياضيين من أمم أخرى، مثل الولايات المتّحدة وفنلندا وإيطاليا واليابان وبريطانيا العظمى. وقد اشتهر بالدقائق العديدة التي خصّصها لمهارات رياضي ألعاب القوى الأسود جيسي أوينز. فسّر بعض الناس هذه الحركة على أنّها طريقة ريفنشتال في الاعتراض على التمييز العرقي العنصري، لكنّها في الواقع أوحت بتسامح عرقي وهمي. وقطعت ريفنشتال أشواطاً بعيدة كي تحصل على لقطات للرياضيين من جميع الزوايا[3]. «أولمبيا» هو فيلم مكتمل فنّياً، معدّ ليعطي الانطباع بالانسجام. نرى فيه اللاعبين يتنافسون

1- 'Begeisterte Aufnahme des Olympia-Films', Film-Kurier، 21 أبريل 1938.

2- راجع 'Festliche Uraufführung des Olympiafilms', Völkischer Beobachter، 22 أبريل 1938.

3- باك، Leni, pp. 178 81.

بأفضل روح منافسة ممكنة، والجماهير تُصفّق بكلّ حماسة. هناك فقط القليل، إن لم يكن أبداً، من صور الإحباط والخيبة والغضب. لا نرى أيّ إصابات، ونشاهد حادثاً مؤسفاً واحداً. تتلاحق المسابقات، وجداول الفوز بالميداليات، ومراسم توزيع الجوائز، بكلّ أناقة وإيجاز. أقوى مزايا «أولمبيا» هي لطافته الظاهرة.

ولطافة المظهر هي ما كان هتلر حاول تحقيقه في أثناء الدورة الأولمبية نفسها: تمّت إزالة كلّ الإشارات الواضحة إلى معاداة السامية من شوارع برلين. ولكن طبعاً، بقي اليهود الألمان مستبعدين من النشاطات الرياضية في الرايخ، ومن الفريق الألماني الأولمبي، باستثناء نصف اليهودية هيلين ماير. في أثناء الدورة، كان الجستابو فرع برلين يكتب بانتظام التقارير عن النشاطات الشيوعية الخفيّة، والتي ضمّت توزيع منشورات غير قانونية وإرسال رسائل إلى اللاعبين في القرية الأولمبية للاعتراض على قمع هتلر الحرّيات الأساسية. اعترض الجستابو رسالة من ساوثهامبتون إلى جيسي أوينز تطلب منه أن يرفض استلام ميدالياته الأولمبية ويشكو علناً من الكره العرقي النازي[1]. على الأرجح أنّ ريفنشتال ما كانت لتعرف عن أيّ من تلك الرسائل والشكاوى. لكنّها أمضت وقتاً طويلاً مع الرياضيين الأجانب (خصوصاً الأمريكيين، الذين أقامت علاقة مع أحدهم، جلن موريس). لا شكّ في أنّ بعض أولئك اللاعبين عبّر لها عن قلقه بشأن النازية. ولا شكّ في أنّها عرفت أيضاً عن استبعاد الرياضيين الألمان اليهود والتمييز النازي المعادي لليهود بصورة عامّة. ولم يكن بإمكانها تقويم هذه الأمور في «أولمبيا». لكنّ إتقان جماليات الفيلم، وإسقاطاته الثابتة للتناغم في فنون الألعاب الرياضية، بدت كأنّها تمرين في الإنكار – إنكار مضرّ طبعاً لأنّ النازيين، بحلول أواخر ربيع 1938، لم يكتفوا بمضاعفة حملتهم المعادية للسامية، بل وسّعوها أيضاً بمفعول

1- للتقارير، أنظر BAB, NS10/51.

فوري وكاسح في النمسا. ونقلت الصحافة الأجنبية بالتفصيل ما أسمته صحيفة الجارديان «الإرهاب النازي» ضدّ اليهود النمساويين[1]. في يوم عرض «أولمبيا» الأوّل، نقلت الصحيفة ذاتها عمّا توقّعت أن يكون تدميراً للحياة اليهودية في النمسا[2].

حظي جمهور مشاهدي «أولمبيا» بصور باسمة، ضاحكة، مبتهجة لهتلر، وهو يتفاعل بحماسة طفولية تجاه الألعاب. كان كأنّه بالفعل على سجيّته، مستمتعاً بإنجازات الآخرين، بدل الوقوف كصورة مركزية وسط إنجازاته الخاصّة المفترضة. بدا متقبّلاً نقاط ضعف الآخرين، أيضاً، كما عندما أقصى بحركة لطيفة من يديه شعور الإحباط لدى اللاعبة الألمانية التي أوقعت العصا من يدها في سباق المئة متر تتابع. كانت الصورة التي تُقدّمه فيها ريفنشتال في الفيلم ترمي إلى صدّ الذين رأوه على حقيقته: الديكتاتور القاسي. لم يُؤدِّ هتلر في «أولمبيا» مجرّد دور عابر، كما قد توحي بعض نسخ عن الفيلم لفترة ما بعد الحرب، والتي تضمّنت بعض المقتطفات له فقط[3]. كانت صور ريفنشتال عن هتلر محمّلة بالمعاني. بعد مقدّمة الفيلم الحالمة، نرى الجرس الأولمبي ونسمع رنينه، فارضاً حضوره على الاستاد الأولمبي؛ ثمّ يندمج هذا المشهد مع صورة قريبة لرأس هتلر. بهذه الطريقة، تطبع ريفنشتال الأحداث التي تلت بصورة هتلر. كما تضمّ إلى جانب الانفتاح الدولي المحبّ الذي يتّسم به الفيلم، ما يكفي من مشاهد الجموع ومعها هتلر في تأدية التحيّة النازية، وهكذا توحي بأنّ الألعاب إنّما هي في الحقيقة تُقام تكريماً للفوهرر وللحركة النازية. ويُظهر أحد المشاهد كأنّما هي تمنح هتلر قوى خارقة. بينما كان لاعب القوى هانس فولكه يستعدّ للرمية التي جعلته يربح مسابقة رمي الكرة الحديدية،

1- The Jews in Austria، صحيفة الجارديان، 13 أبريل 1938.

2- 'The Fate of the Jews in Austria'، صحيفة الجارديان، 20 أبريل 1938.

3- لنسخة الفيلم الأصلية، راجع BA FA, K 139295-3: Olympia.

تُظهر ريفنشتال هتلر كأنّ يُركّز نظرته عليه، وكأنّما يوجد معه تخاطر لينقل إليه إرادة النصر. ثمّ يُصفّق هتلر مبتهجاً، ويصافح فولكه باليد.

وانتشرت صور هتلر الاجتماعي الودود في «أولمبيا» ليراها الناس في سويسرا وإيطاليا والنرويج والدنمارك مع عرض الفيلم في أنحاء أوروبا. لقد رأى هتلر فيه وسيلة عملية لتثبيت الصداقة الألمانية- الإيطالية، فهو قدّم لموسوليني «أولمبيا» كهديّة عندما زار روما في مايو 1938[1]. وكانت ريفنشتال التزمت بضمّ لقطة طويلة للفائزة بسباق 80 متراً حواجز، أونديناً فالّا، بينما كانت تؤدّي تحيّة هتلر من منصّة الفائزين ويظهر هتلر وهو يردّ التحيّة - لقد تحوّلت مراسم توزيع الميداليات إلى احتفال بالتفاهم العميق بين الفاشية والقومية الاشتراكية. كان جوبلز منشرحاً بنجاح «أولمبيا»؛ «إنّه نجاح ساحق أينما عُرض»[2]. عندما أخبرته ريفنشتال عن فعل «أولمبيا» في اسكندينافيا، علّق جوبلز قائلاً: «لقد فعلت الكثير للقضية الألمانية. والآن ستذهب إلى أمريكا. أسدي إليها بعض النصائح عن كيفية التصرّف»[3]. لكنّ رحلة ريفنشتال إلى أمريكا لم تُحقّق ما كان مخطّطاً لها. فقد أطلق الألمان بعد بضعة أيّام من مغادرة ريفنشتال إلى الولايات المتّحدة ما يُعرف باسم الرايخكريستالناخت، أو «ليلة الزجاج المكسور». وتمّت مقاطعة ريفنشتال في الولايات المتّحدة، وخرجت تظاهرات احتجاج. لم تستطع تأمين عقد لعرض «أولمبيا» هناك. في إطار الهجوم النازي على اليهود، ظهر زيف «أولمبيا» على حقيقته.

أداء القومية الاشتراكية

عندما يتحدّث هتلر إلى أفراد خدمة عمل الرايخ في «انتصار الإرادة»،

1- 'Olympia-Film für den Duce', Licht Bild Bühne، 6 مايو 1938.

2- GTB، 8 يوليو 1938.

3- GTB، 21 أكتوبر 1938.

يُخبرهم أنّهم، في تلك اللحظة، لم يكن يُشاهدهم مئات الآلاف في نورمبرج وحسب، بل تشاهدهم ألمانيا بأسرها. كان هتلر موهوباً بالتصريحات الخطابية الكبيرة، ولكن عندما أدلى بتلك العبارة جازماً، كان يُدرك جيّداً أنّ كلّ ألمانيا ستُشاهد خدمة عمل الرايخ بالفعل، في السينما. يطرح هذا الأمر مسألة إلى أي مدى كانت خطابات هتلر في تجمّع الحزب، وبالتالي كلّ طقوس التجمّع عام 1934، مصمّمة لكاميرات ريفنشتال. وليس هذا سؤالاً يمكن الإجابة عليه، على الأقلّ بالبحث في الأرشيف. لكن هناك شيء واحد يمكن افتراضه منطقياً، وهو أنّ هتلر كان يعرف أنّ ريفنشتال كانت تأخذ له صوراً قريبة في نورمبرج عام 1934، وكانت تلك المعرفة تدفعه كي يُحاول جهده أن يجرّب المجموعة الكاملة من الوقفات المسرحية وتعابير الوجه التي كان يمكنه القيام بها، واستخدامها أفضل استخدام. إذاً عندما قالت ريفنشتال إنّها كانت تُصوّر الحدث، لم تنتبه إلى احتمال أنّ الحدث كان جزئياً مصمّماً لكاميراتها. وطبعاً كان الحال أقلّ من ذلك سنة 1933 أو 1936، عندما صوّرت الألعاب الأولمبية، ولو أنّه في المثل الأخير كانت هناك لحظات يدخل فيها هتلر الميدان وكأنّه يعرف أنّ الكاميرات مصوّبة نحوه. بعبارة أخرى، صوّرت ريفنشتال أحداثاً كانت إلى حدّ ما ثمرة خيال هتلر الذي تخيّلها من البداية كأفلام، لأنّه كان مقتنعاً بأنّها ستأسر المشاهدين وتغمرهم بمشاهدها كعروض بصرية في مساحة السينما المحدودة.

جابت أفلام ريفنشتال أنحاء الرايخ، وعُرضت على العامّة، ومنظّمات الحزب والشباب. أصبحت تلك الأفلام جزءاً من التربية المدرسية. في مايو 1935 مثلاً، تمّ عرض «انتصار الإرادة» أمام 60,000 تلميذ وطالب في منطقة كولونيا[1]. اتّخذت رسالة هتلر حجماً أكبر وانتشاراً أوسع بفضل ريفنشتال، ووصلت إلى كلّ زاوية في ألمانيا. طبعاً كان من الصعب

1- 'Triumph des Willens vor der Kölner Jugend', Film-Kurier، 13 مايو 1935.

قياس مدى مفعول أفلامها في ذلك الوقت، ولكن لا يُمكن الاستهانة به. في العام 1935 والأعوام التي تلته، أذاع «انتصار الإرادة»، في ما قدّمته ريفنشتال على أنّه ذروة خلاصته، رسالة هتلر حول نيّة الحزب النازي ما إن استلم زمام الحكم، في ألّا يُشاركه، وألّا يتخلّى عنه. لقد رسّخ مرّة جديدة، وفي كلّ حدب وصوب، موقف النازية الاستبدادي، بينما وضّح ما يحدث لأولئك الذين، مثل «الخونة» في صفوف كتائب الاس آ، تحدّوا سلطة النازية. لقد أخرجت ريفنشتال أفلاماً سياسية فتّاكة لمصلحة هتلر، تماماً كما قصد أن تكون، تدعم فوز نظامه وتثبيته، وتساند دبلوماسيته.

-5-

الفوهرر في السينما

هتلر في صالات السينما الألمانية

كان لهتلر حضور في صالات السينما بأكثر من طريقة. كبداية كان يحضر شخصياً. وبخلاف مشاهداته الخاصّة، كان يرتاد صالات السينما علناً لدوافع سياسية. كان يختار أفلاماً يتعمّد ربطها به أو بالحركة النازية. وأظهر حساً بالتوقيت دقيقاً ولافتاً، فكان يتعمّد بناء رصيد سياسي مباشر من خلال ذهابه إلى بعض عروض الأفلام الأولى. كذلك كان هتلر حاضراً في صالات السينما بصوته وهو يُلقي خطاباته، وبصورة منتظمة في الشريط الإخباري الأسبوعي. وأخيراً، كان يصل هتلر إلى شاشات السينما بطريقة غير مباشرة في مختلف أفلام الرايخ الثالث الروائية التي كانت تحتفي بالشخصيات التاريخية القيادية الكبيرة. مع كلّ تلك الإطلالات التي كانت تظهر من خلالها العلاقة بين هتلر والسينما، أصبحت صالات السينما الألمانية بين 1933 و1945 أدوات لا لنقل الأفكار النازية وحسب، بل أيضاً لتجسيد تلك الأفكار في شخص هتلر.

هتلر يحضر العروض الأولى للأفلام

ما إن أصبح هتلر مستشار الرايخ حتّى حضر أوّل أداء في برلين للفيلم الروائي «فجر» (1933)، للمخرج جوستاف أوسيكي، برفقة مندوبين قياديين آخرين من مجلس الرايخ الجديد، في 2 فبراير 1933. كان رئيس

الرايخ هيندنبرج قد حلّ الرايخشتاج في اليوم السابق، بناءً على تعليمات هتلر، وأعلن عن إقامة انتخابات جديدة. كان فيلم «فجر» يحتفل بالروح القتالية لدى طاقم غوّاصة ألمانية في أثناء الحرب العالمية الأولى. وظهر هتلر وهو يُشاهد «فجر» في كلّ الصحف الوطنية بغاية تعزيز ربط سياساته كمستشار من البداية بروحية الحرب العالمية الأولى وتقاليدها العسكرية. اضطرّ أوسيكي، في ظلّ القيود المفروضة على الجيش والبحرية الألمانيين في ذلك الوقت، أن يستعير غوّاصة فنلندية لصنع الفيلم. غير أنّ إعلان عرض «فجر» أظهر «غوّاصة حربية تتقدّم عبر الأمواج المتلألئة نحو إنجازات جديدة»، وأشارت الصحيفة النازية اليومية فولكيشر بيوباختر إلى أنّ «القيمة غير المحدودة بالزمن» لفيلم «فجر» تكمن في «صورة لا تقبل المساومة عمّا كانت الحرب، وعمّا هي، وعمّا ستكون عليه!»[1]. ويُؤكّد حضور هتلر العرض الأوّل ضمناً التزامه إعادة التسلّح، ونقض بنود معاهدة فرساي. كذلك صوّر «فجر» مراوغة البريطانيين المفترضة، والذين جرّوا الألمانيين إلى فخّ. احتجّ السياسي البريطاني المحافظ تشارلز كايزر على ذلك، لكنّ وزير الشؤون الخارجية السير جون سايمون، الذي لم يكن مستعداً للمخاطرة بخصام دبلوماسي بعد وصول هتلر إلى السلطة، دافع عن الفيلم مقابل اتّهامه بأنّه قدّم البحرية البريطانية بصورة «المخادعة». والأرجح أنّ سايمون ما كان ليتّخذ ذلك الموقف لو أنّه شاهد الفيلم فعلاً[2].

لم يكن حضور هتلر العرض الأوّل في برلين لفيلم «فجر» الظهور الوحيد له في أثناء عرض فيلم عن الحرب العالمية الأولى. فقد حضر في 20 فبراير 1934 العرض الأوّل لفيلم «فوج الصدم 1917»، إخراج

1- ذكر في مؤلّف مانفريد هوبش، Film im 'Dritten Reich'. Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945, Band 4 (Berlin, 2010), p. 219.

2- راجع '«Morgenrot» im Unterhaus', Film-Kurier، 14 فبراير 1933.

-5-

الفوهرر في السينما

هتلر في صالات السينما الألمانية

كان لهتلر حضور في صالات السينما بأكثر من طريقة. كبداية كان يحضر شخصياً. وبخلاف مشاهداته الخاصّة، كان يرتاد صالات السينما علناً لدوافع سياسية. كان يختار أفلاماً يتعمّد ربطها به أو بالحركة النازية. وأظهر حساً بالتوقيت دقيقاً ولافتاً، فكان يتعمّد بناء رصيد سياسي مباشر من خلال ذهابه إلى بعض عروض الأفلام الأولى. كذلك كان هتلر حاضراً في صالات السينما بصوته وهو يُلقي خطاباته، وبصورة منتظمة في الشريط الإخباري الأسبوعي. وأخيراً، كان يصل هتلر إلى شاشات السينما بطريقة غير مباشرة في مختلف أفلام الرايخ الثالث الروائية التي كانت تحتفي بالشخصيات التاريخية القيادية الكبيرة. مع كلّ تلك الإطلالات التي كانت تظهر من خلالها العلاقة بين هتلر والسينما، أصبحت صالات السينما الألمانية بين 1933 و1945 أدوات لا لنقل الأفكار النازية وحسب، بل أيضاً لتجسيد تلك الأفكار في شخص هتلر.

هتلر يحضر العروض الأولى للأفلام

ما إن أصبح هتلر مستشار الرايخ حتّى حضر أوّل أداء في برلين للفيلم الروائي «فجر» (1933)، للمخرج جوستاف أوسيكي، برفقة مندوبين قياديين آخرين من مجلس الرايخ الجديد، في 2 فبراير 1933. كان رئيس

الرايخ هيندنبرج قد حلّ الرايخشتاج في اليوم السابق، بناءً على تعليمات هتلر، وأعلن عن إقامة انتخابات جديدة. كان فيلم «فجر» يحتفل بالروح القتالية لدى طاقم غوّاصة ألمانية في أثناء الحرب العالمية الأولى. وظهر هتلر وهو يُشاهد «فجر» في كلّ الصحف الوطنية بغاية تعزيز ربط سياساته كمستشار من البداية بروحية الحرب العالمية الأولى وتقاليدها العسكرية. اضطرّ أوسيكي، في ظلّ القيود المفروضة على الجيش والبحرية الألمانيين في ذلك الوقت، أن يستعير غوّاصة فنلندية لصنع الفيلم. غير أنّ إعلان عرض «فجر» أظهر «غوّاصة حربية تتقدّم عبر الأمواج المتلألئة نحو إنجازات جديدة»، وأشارت الصحيفة النازية اليومية فولكيشر بيوباختر إلى أنّ «القيمة غير المحدودة بالزمن» لفيلم «فجر» تكمن في «صورة لا تقبل المساومة عمّا كانت الحرب، وعمّا هي، وعمّا ستكون عليه!»[1]. ويُؤكّد حضور هتلر العرض الأوّل ضمناً التزامه إعادة التسلّح ونقض بنود معاهدة فرساي. كذلك صوّر «فجر» مراوغة البريطانيين المفترضة، والذين جرّوا الألمانيين إلى فخّ. احتجّ السياسي البريطاني المحافظ تشارلز كايزر على ذلك، لكنّ وزير الشؤون الخارجية السير جون سايمون، الذي لم يكن مستعداً للمخاطرة بخصام دبلوماسي بعد وصول هتلر إلى السلطة، دافع عن الفيلم مقابل اتّهامه بأنّه قدّم البحرية البريطانية بصورة «المخادعة». والأرجح أنّ سايمون ما كان ليتّخذ ذلك الموقف لو أنّه شاهد الفيلم فعلاً[2].

لم يكن حضور هتلر العرض الأوّل في برلين لفيلم «فجر» الظهور الوحيد له في أثناء عرض فيلم عن الحرب العالمية الأولى. فقد حضر في 20 فبراير 1934 العرض الأوّل لفيلم «فوج الصدم 1917»، إخراج

1- ذُكر في مؤلّف مانفريد هوبش، Film im 'Dritten Reich'. Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945, Band 4 (Berlin, 2010), p. 219.

2- راجع Film-Kurier ،'«Morgenrot» im Unterhaus'، 14 فبراير 1933.

المؤلّف هانس زوبرلاين، مستنداً إلى روايته «إيماناً بألمانيا» (1931)؛ ويحتفي كلّ من الفيلم والرواية بشجاعة الجنود الألمان. قبل ذلك بيوم واحد، في 19 فبراير، كان هيندنبرج قد أصدر بياناً يقضي باستخدام الشعار النازي في الجيش منذ ذلك اليوم. إذا كان ذلك يدلّ على بداية سطوة النازية على السلطة العسكرية، فإنّ مشاهدة هتلر «فوج الصدم 1917» يُظهر ببراعة احترامه تاريخ الجيش وإنجازاته، وعلاقته الشخصية بجنود المشاة العاديين. قبل مشاهدة الفيلم بساعات، كان هتلر مجتمعاً بإريك فيبس، السفير البريطاني في ألمانيا، واللورد حامل الختم أنطوني إيدن. كان موضوع الاجتماع الرئيسي الاتّفاق على التسلّح، مع تأرجح هتلر بين الإصرار على حقّ ألمانيا في استعادة التسلّح، وإظهار استعداده لتقليص قوّة كتائب الاس آ العسكرية. لم يعلم أيٌّ من الشعبين الألماني أو البريطاني عن تفاصيل نقاش هتلر مع البريطانيين[1]، لكن كان من شأن قضاء هتلر أمسيته في مشاهدة «فوج الصدم 1917» أن طمأن الألمان إلى التزامه الأكيد الحاجة إلى جيش قويّ. في الوقت ذاته، ولأنّ «فوج الصدم 1917» ينتهي على مشهد مشاركة الجنود الألمان احتفال عيد الميلاد مع جندي بريطاني محتضر، يُمكن تفسير مشاهدة هتلر الفيلم كتأكيد على أمله (في ذلك الحين) في الصداقة الألمانية-البريطانية. هكذا تبادل في اليوم التالي، والفيلم جديد في ذهنه، ذكريات شخصية من الحرب العالمية الأولى مع إيدن؛ وبشهادة هذا الأخير، بدا هتلر متساهلاً للغاية في النقاش[2].

كان القصد من ظهور هتلر في العروض الأولى لأفلام عن الحرب العالمية الأولى التأكيد على أنّ موت الجنود الألمان لم يبقَ دون إجابة:

1- راجع مثلاً ‘Germany and Arms’, The Times، 22 فبراير 1934، ما يوضّح غموض التصريحات الألمانية والبريطانية الرسمية بالنسبة إلى تطوّر المحادثات، رغم إيجابيتها على العموم.

2- راجع إيرل أوف إيفون، The Eden Memoirs: Facing the Dictators (London, 1962), p. 64.

غدا انتصار القومية الاشتراكية بشكلها آنذاك، والمفترض أنّه يستعيد الكرامة الألمانية، تعويضاً عن تلك الخسائر. ركّزت تقارير الصحف عن حضور أفلام الحرب على كونه «جندي الحرب الكبرى المجهول»، كما لو كان الهدف إظهار أنّ أيّ جندي عادي يملك أن يرتقي سلّم الشهرة، أو أنّ نجاح جندي مجهول واحد يعطي، نوعاً ما، معنى لتضحيات الجنود الآخرين[1]. كان هتلر يجد نفسه في الأفلام التي تتناول موضوع التضحية. في فيلم «فجر»، يُضحّي اثنان من أفراد طاقم الغوّاصة بحياتهما لإنقاذ رفاقهما. كذلك حضر هتلر في العام 1933 العرضين الأوّلين لفيلمي «جنود العاصفة» (1933) في 14 يونيو، و«كويكس، من شبيبة هتلر» (1933) في 12 سبتمبر. كان الفيلمان يحتفيان بروح التضحية لدى كتائب الاس آ وشبيبة هتلر في نضالهما ضدّ الشيوعية في عهد جمهورية فايمار. أظهر جوبلز بعض التحفّظات تجاه «جنود العاصفة»، وشكا بعد عرضه الأوّل من أنّه «محشوّ بالكلام» ويحتاج بالتأكيد إلى «قصٍّ لبعض المَشاهد»[2]. وقرّر جوبلز في أوائل أكتوبر 1933، بعد التحادث مع هتلر، حظر فيلم عن الاستشهاد النازي على يد الشيوعية، وهو فيلم فرانز فينزلر «هورست فيسيل»، الذي وصفه بأنّه «أسوأ أنواع التذوّق الفنّي»[3]. ووصلت نسخة مصحّحة منه باسم «هانس فيستمار» إلى شاشات السينما في 13 ديسمبر 1933. على الرّغم من فشل النازية النسبي في إنتاج أفلام روائية مقنعة عن كفاحاتها السياسية في أثناء جمهورية فايمار[4]، لا شكّ في أنّ حضور هتلر

1- راجع الاقتباس من فولكيشر بيوباختر في مؤلف هوبش، Film im 'Dritten Reich', Band 4 (pp. 266-67).

2- GTB، 15 يونيو 1933.

3- GTB، 7 أكتوبر 1933.

4- كادت استعادة نزاعات الشوارع في حقبة جمهورية فيمار بين النازيين والشيوعيين، اقله في حاله فيلم «هورست فيسيل»، تؤدّي إلى عودتها فعلياً. أراد سيناريو «هورست فيسيل» من الأهالي المقيمين مضايقة مجموعات الاس آ المشاركة بالفيلم، كي يمكن استحضار انطباع النزاع بين الشيوعيين والنازيين من جديد. تحوّلت المضايقة إلى عنف، وأصابت الضربات أحد الشبّان النازيين بكسر في رأسه. راجع "Horst «Wessel» bekommt ein neues Gesicht", Film Kurier، 27 يوليو 1933.

العرضين الأوّلين للفيلمين «جنود العاصفة» و«كويكس، من شبيبة هتلر» قد حقّق غايته. كانت التضحية بالذات في سبيل القضية ميزة تمنّى هتلر تشجيعها من خلال حضوره؛ فقد كان في النهاية يريد أمّة تبذل أقصى ما يُمكنها لتحقيق أهدافه، دون طرح الأسئلة عن قيمها في غضون ذلك.

للتأكّد من أنّ مشاهدي العرض الأوّل فهموا مغزى فيلم «كويكس، من شبيبة هتلر»، قام قائد الشبيبة النازية بالدور فون شيراخ بإيضاحه في خطبة قال فيها إنّ موت عضو الشبيبة هربرت نوركوس، الذي استند الفيلم إلى قصّته، لم يذهب سدى. وزعم شيراخ، الذي أسهب في خطابه عن التضحية المنتِجة، أنّ مليوناً ونصف من «المحاربين» الشبّان انبثقوا من مقتل نوركوس[1]. ونُدرك بنظرة إلى طريقة توزيع هتلر مشاهداته العامّة للأفلام أنّه استخدمها لإظهار تضامنه مع عدد من المجموعات المهمّة التي كان يُعوّل على وفائها له: البحرية الألمانية («فجر»)، الجيش («فوج الصدم 1917») وفي ديسمبر 1938، القوات الجوّية (موضوع فيلم كارل ريتر «الاستحقاق»)، وكذلك الاس آ (جنود العاصفة)، وأفراد شبيبة هتلر («كويكس، من شبيبة هتلر»). أحياناً كانت علاقاته بتلك المجموعات ممثّلة في صالات السينما. بينما كان هتلر يتقدّم نحو صالة السينما لمشاهدة «جنود العاصفة»، شقّ طريقه عبر صف شرف شكّله رجال الاس آ، ولا سيّما نازيون كانوا قد خدموا في وحدات الاس آ في مناطق برلين الشيوعية[2]. واعتلى المسرح بعد عرض فيلم «كويكس، من شبيبة هتلر» ممثّلون عن شبيبة هتلر رفعوا أذرعهم في اتّجاه هتلر. نهض هتلر

1- قدّم هذا الوصف للعرض الأوّل منتج الأفلام الألماني أوسكار كالبوس، كما ذُكر في مؤلّف رولف جيزن ومانفريد هوبش، eds, Hitlerjunge Quex, Jud Süss und Kolberg: Die Propagandafilme des Dritten Reichs (Berlin, 2005), pp. 32-33.

2- راجع 'Adolf Hitler bei der Uraufführung «SA-Mann Brand»', Film-Kurier، 15 يونيو 1933.

من مقعده وشكرهم، بابتسامة متكلّفة[1]. عندما جاء هتلر إلى العرض الأوّل لفيلم ريفنشتال «فوز العقيدة» في أواخر 1933، وخصوصاً «انتصار الإرادة» عام 1935، كانت هناك طقوس مشابهة. أوّلاً، وصل كلّ الوجهاء النازيين الذين كانوا يمثّلون التنظيمات المقدّمة في «انتصار الإرادة» إلى قصر شركة الإنتاج الألمانية Palace Ufa في برلين، ليتبعهم في النهاية هتلر نفسه. شاهدت الحشود ذلك الاستعراض، وشاركت في لقاء رمزي للمجتمع الشعبي خارج السينما قبل أن يُعيد فيلم ريفنشتال ذلك الترابط الجماعي على الشاشة داخل الصالة.

كانت معظم عروض الأفلام التي حضرها هتلر تحظى أيضاً بحضور نخبة من المشاهدين من ضمنهم سياسيون بمناصب عالية، وممثّلون عن التنظيمات النازية، وجنرالات، ومسؤولون ثقافيون، وغيرهم من الوجهاء، إنّما كان هناك استثناءات. في 3 أبريل 1939، شاهد هتلر فيلم وولفجانج ليبناينر الكوميدي «القبّعة الفلورنسية» (1939)، بطولة هاينز روهمان، إلى جانب 1,000 عامل ألماني. كان فيلماً من دون رسالة سياسية واضحة. لكن حتّى لو بدا «القبّعة الفلورنسية» كوميديا بريئة، فإنّ العرض الذي حضره هتلر، عرض «سابق للأداء» قبل العرض الأوّل للفيلم في اليوم التالي، وُضع في إطار ذي مغزى سياسي. كان هتلر يختلط بعامّة الشعب، ويستعرض تقرّبه منه، مشاركاً في نشاطاته الترفيهية، وهواياته الجماعية. ولم يكن مكان العرض صالة سينما عادية، بل باخرة اسمها «روبرت لي»، والمناسبة خاصّة، هي مناسبة أوّل رحلة للباخرة. لقد تمّ بناء «روبرت لي» خصّيصاً من قبل منظّمة الرفاهية النازية «القوّة عبر الفرح»، وقد أُطلق عليها اسم رئيس المنظّمة. كان القصد منها توفير رحلات للشعب الألماني كمكافأة على عملهم الدؤوب. لكنّ إقامة هتلر على متن

1- Reichsfilmblatt, 1933، كما ذُكر في مؤلّف جيزن وهوبش، Hitlerjunge Quex, pp. 33-34.

«روبرت لي» لم تكن بغاية التقرّب من الشعب وحسب، بل أيضاً لموازنة الشقّ الأكثر عسكريةً لزيارته بلدة فيلهلمسهافن الساحلية، إذ كان حضر قبل يومين حفل إطلاق السفينة الحربية تيربيتز وألقى خطاباً أدان فيه، بين أمور أخرى، الاعتداء البريطاني المفترض، رداً على إعلان تشامبرلين في 31 مارس 1939 عن تحالف بريطاني-بولندي. كانت الأيّام التي قضاها على متن الباخرة «روبرت لي»، للاسترخاء وليس أقلّه بمشاهدة فيلم فكاهي، مخصّصة لنقل الانطباع عن هتلر محبّ للسلام، ومع ذلك ربّما كان في أوائل أبريل، أيضاً، عندما أعطى هتلر أوامره سراً لتخطيط الهجوم الألماني على بولندا[1]. في النهاية، كان هتلر مهتماً بالقوّة أكثر من اهتمامه بالفرح، مهما كان قد استمتع بمشاهدة فيلم «القبّعة الفلورنسية» - ولا شكّ في أنّه أعجبه، لأنّه طلب ضمّه إلى مشاهداته الخاصّة لاحقاً في أبريل. وقد أعطاه هتلر التصنيف «جيّد جداً»[2].

لم تقتصر مشاهدات هتلر في صالات السينما على أفلام ألمانية. ذكر جوبلز في يومياته في 8 مارس 1937 أنّ «ماريو»، وهو فيلم شباب إيطالي عن أولى سنوات الفاشية، كان سيُعرض «بكلّ أبّهة» يوم عيد ميلاد هتلر في Palace Ufa في برلين. تمّ رسم الخطط المتنوّعة للاحتفال بالمناسبة. اصطفّ ألف من أفراد شبيبة هتلر في الشوارع القريبة لاستقباله. وللتأكيد على وحدة الشباب الإيطالي والألماني، افتتح كورال من الجالية الإيطالية في برلين الأمسية بأداء أغنية منظّمة الشباب الإيطالي الفاشي، ليُردّد صداها كورال شبيبة هتلر مؤدّياً أغنية الشبيبة[3]. واجتمع الشباب الإيطاليون والألمان في مجموعات موزّعة بتنظيم مدهش على المسرح[4]. «مع

1- بيتر لونجريش، Hitler: Biographie (Munich, 2015), Kindle Edition, Location 13824.

2- BAB, NS10/49: Bahls to Fink: 24 أبريل 1939.

3- BAB, NS10/48: برنامج زيارة هتلر للسينما.

4- راجع 'Festaufführung im Ufa-Palast', Film-Kurier، 20 أبريل 1937.

الفوهرر في قصر «Palace Ufa»، كما كتب جوبلز في 20 أبريل[1]. ووصف «ماريو» أنّه كان له «تأثير كبير»، حتّى ولم لم يكن «فيلماً عظيماً». كما علّق إيجابياً على «أجواء العرض» المحضّرة بعناية، وكيف كان ذلك أبرز ما في الأمسية. يومذاك أرسلت تمضيةُ هتلر قسماً من أمسية عيد ميلاده في مشاهدة فيلم إيطالي رسالةً واضحة إلى موسوليني عن تقدير هتلر للفاشية الإيطالية وتعبيراتها الثقافية. كانت بادرة مصمّمة لدعم المفاوضات من أجل اتّفاق لإنتاج أفلام إيطالية–ألمانية بدأ العمل عليها قبل ذلك في الشهر نفسه[2]. ساعد ذلك التعاون الثقافي، بالمقابل، على شقّ الطريق أمام زيارة موسوليني لألمانيا في سبتمبر، لتنضمّ بعدها إيطاليا، في نوفمبر، إلى حلف مناهضة الكومنترن أو الشيوعية العالمية. كانت مشاهدة فيلم معيّن بالنسبة إلى هتلر عبارة عن شكلٍ من أشكال الدبلوماسية، كما الحال عندما شاهد هتلر عام 1938 إلى جانب سفراء عديدين في ألمانيا فيلم ريفنشتال عن دورة برلين 1936 للألعاب الأولمبية في عرضه الأوّل[3]. ما كان مهماً في حضور هتلر عروض الأفلام في الصالات هو الرسالة التي كان يأمل توصيله. الأفلام نفسها، والمناسبات، كانت الوسيلة التي تُبرّر تلك الغاية.

هتلر صوتاً وصورة

عندما استلم النازيون السلطة، لم يتأخّروا في تحويل الإذاعات وصالات السينما إلى أماكن للدعاية الحزبية. ورُبطت تكنولوجيا الراديو الجديدة، منذ لحظة اعتمادها، بالنظام حتّى بالاسم. هكذا حمل مستقبِل الشعب النازي من أغسطس 1933 اسم VE301 تكريماً ليوم 30 يناير، يوم

1- GTB، 20 أبريل 1937.

2- 'Deutsch-italienisches Filmabkommen', Film-Kurier، 12 أبريل 1937.

3- كان من آثار حضور هتلر العروض الأولى للأفلام الفردية الترويج للأفلام المعنية. عام 1934، حذّرت النازية من تفسير حضور هتلر العرض الأوّل لفيلم أو لإنتاج مسرحي جديد على أنّه مساندة لهما (راجع 'Zu den Besuchen des Führers in Theatern und Film-Theatern', Film-Kurier, 15 January 1934، 15 يناير 1934). مع ذلك كان لا بدّ للجمهور من أن يُفسّر تلك الزيارات على أنّها تمنح ختم الموافقة للإنتاجات المعنيّة.

استلام النازيين السلطة. وسُمّي مستقبل جبهة العمل الشعبية الألمانية، المخصّص للبثّ الإذاعي في المصانع والأماكن العامّة، باسم DAF1011، تكريماً لخطاب هتلر لعمّال سيمنس في 10 نوفمبر 1933. وحافظت معظم صالات السينما الألمانية على الأسماء التي كانت تحملها، مثل متروبول، Ufa، أو أبولو، ولو أنّه أُعيدت تسمية بعضها تحيّةً للنظام الجديد، بينما تبع بعضها الآخر التسميات النازية الجديدة للطرقات والساحات، الواقعة مثلاً عند شارع أدولف هتلر أو ميدان أدولف هتلر. وسرعان ما وُضعت صالات السينما في خدمة عروض الأفلام الدعائيّة النازية. عندما كانت تُعرض تلك الأفلام، كان متوقّعاً من صالات السينما أن تُزيّن واجهاتها، وردهاتها و/ أو قاعاتها بالرموز النازية. كان استخدام الإذاعة والسينما لنقل صوت هتلر وصورته ما جعلهما، قبل أيّ شيء آخر، أداتين قويّتين لإيصال القيم القومية الاشتراكية. ابتداءً من 1933، وكما يمكن أن نتوقّع، باتت خطابات هتلر المهمّة تُبثّ على الإذاعة. لكنّها كانت تصل أيضاً إلى روّاد السينما. وأعلنت رابطة الرايخ لمالكي صالات السينما الألمانية في مايو 1933 عن توقّعها ممّن كان لديه الإمكانيات من مالكي صالات السينما أنّ يبثّ خطاب هتلر في الأوّل من مايو مباشرةً إلى مشاهدي السينما عبر مكبّرات الصوت، ولو اقتضى الأمر قطع برنامج الأفلام[1]. وسرعان ما غدت تلك هي العادة. عندما كان يتمّ الإعداد لخطاب هتلر إلى الرايخشتاج في مايو 1935، نُقلت التعليمات إلى صالات السينما لتنظيم ساعات افتتاحها المسائية بحيث يمكن لروّاد السينما الاستماع إلى خطاب هتلر الساعة الثامنة إمّا بعد الفيلم الرئيسي أو قبله[2]. وفي بعض صالات السينما، كان صوت هتلر يدوّي في الردهة فيتجمّع الناس فيها كي يستمعوا. كانت أعداد الحضور تجلس لساعتين كاملتين بينما يواصل هتلر خطاباته المطوّلة. كان الناس في البداية متردّدين لا يعرفون ماذا

1- Film-Kurier ،'Die Lichtspielhäuser am 1. Mai' 19 أبريل 1933.

2- 'Die Führer-Rede in den Filmtheatern' ،18 مايو 1935. راجع أيضاً 'Gemeinschaftsempfang der Führerrede', Film-Kurier، 21 مايو 1935.

يفعلون عندما يسمعون أعضاء الرايخشتاج يُصفّقون، ثم راحوا يُصفّقون بدورهم. لم يكن هناك أيّ صور لمرافقة الخطب، باستثناء شعارات النازية التي كانت تُزيّن جدران السلامة في صالات السينما[1].

استخدمت وزارة جوبلز للدعاية السياسية صالات السينما كي تغمر الجماهير بصوت هتلر ليس فقط لتعزيز سيطرة الأفكار النازية بشكل عام، إنّما أيضاً، ونوعاً ما خصوصاً، لمصلحة الدعاية الانتخابية. كان موعد انتخابات الرايخشتاج يقترب عندما ألقى هتلر في 10 نوفمبر 1933 خطابه على عمّال مصنع سيمنس في برلين. واستطاع سكّان برلين في اليوم التالي، بفضل جهود التنظيم من قبل مكتب برلين الإقليمي للأفلام، أن «يشاهدوا» وأن يستمعوا إلى الخطاب في أربعة عشر مكاناً عامّاً في المدينة. ونُظّمت عروض مشابهة في أنحاء الرايخ نقلت الصحف أنّه شاهدها بالإجمال مئات الآلاف من المشاهدين. قامت بمهمّة العرض شاحنات سينمائية نقّالة، وعربات فان مهيّئة لعرض الأفلام في الأماكن العامّة. قدّمت إحدى الشاحنات شركة مارجرين-يونيون AG، فرع يونيليفر في ألمانيا، الذي كان آنذاك يُؤدّي دوره في تحفيز سكّان برلين على الانتخاب[2]. وعلى الفور، أصبح لمكاتب غاو للأفلام النازية شاحناتها السينمائية الخاصّة، التي استخدمتها في المدن، والبلدان وحتّى في القرى الصغيرة لنشر الدعاية الانتخابية.

دُعي الشعب الألماني بعد وفاة رئيس الرايخ هيندنبرج بأسبوعين إلى التصويت يوم 19 أغسطس 1934 ما إذا كان يجب توحيد منصبَي رئيس الرايخ والمستشار في شخص هتلر. وبسرعة أطلقت شركة Ufa بناءً على تعليمات جوبلز فيلمين، مركّبين في الجزء الأكبر منهما من موادّ

1- 'Der Führer hat gesprochen', Film-Kurier، 22 مايو 1935.

2- 'Mit dem Tonfilmwagen auf Wahlpropaganda', Film-Kurier، 13 نوفمبر 1933.

أشرطة إخبارية، يعرض الأوّل «المحطّات الرئيسة» في حياة هيندنبرج المهنية («هيندنبرج»)، والثاني محطّات مسيرة هتلر («الفوهرر»). ركّز فيلم «هيندنبرج» على الروابط المفترضة بين الجنرال الكهل وهتلر. ونرى الشيء ذاته في «الفوهرر»، الذي قدّم أيضاً للمشاهد مقتطفات من خطابات هتلر ومقاطع مصوّرة من مناسبات مثل افتتاح هتلر برنامج بناء الطرقات السريعة. حلّ فيلم «هيندنبرج» مكان الأفلام الإخبارية الأسبوعية، وبدأ عرضه في 3 أغسطس، أي بالكاد يوماً واحداً بعد وفاة هيندنبرج، في حوالى 2,500 صالة سينما ألمانية[1]. كان جوبلز ومعه شركة Ufa على أتمّ الاستعداد. وبدأ عرض فيلم «الفوهرر» في برلين، وكورماك في شرق ألمانيا، وفي ستّ وستّين مدينة ألمانية أخرى يوم 13 أغسطس[2]. وعرضت مكاتب غاو للأفلام، كما كانت تُدعى آنذاك، فيلم «الفوهرر» في أماكن عامّة، مثل ميدان الاستعراضات في مدينة شتيتين مساء 14 أغسطس. وانطلقت عبر مكبّرات الصوت موسيقى مارش عسكرية وأغاني الحزب النازي، وذلك لتسلية الجموع الحاضرة عند هبوط الظلام قبل عرض الفيلم على شاشة كبيرة. واستمرّت عروض «الفوهرر» كلّ مساء في شتيتين حتّى يوم الأحد موعد الانتخابات[3].

شهدت الفترة قبل حلول انتخابات الرايخ في أبريل 1938 فعالية عالية في نشاط ماكينة الدعاية النازية، بالتزامن مع العمل على استمالة الرأي العام للموافقة على سيطرة هتلر على النمسا. حالما كان هتلر يُدلي بحديث في مدينة ألمانية قبل تلك الانتخابات، كان يُتوقّع من صالات السينما في تلك المدينة أن تنقل خطابه[4]. وقد دعا جوبلز كافّة صالات

1- 'Hindenburg-Gedenk-Film der Ufa', Film-Kurier، 3 أغسطس 1934.

2- 'Ein Film vom Führer', Film-Kurier، 13 أغسطس 1934.

3- 'Gaufilmstelle Pommern eroöffnert den Wahlkampf', Film-Kurier، 16 أغسطس 1934.

4- 'Filmtheater im Dienst der Wahl', Film-Kurier، 28 مارس 1938.

السينما الألمانية والنمساوية إلى بثّ خطبة هتلر الانتخابية الأخيرة، التي ألقاها في فيينا[1]. كذلك تأثرت برمجة عروض الأفلام بطريقة أخرى. فقد حلّ مكان الفيلم الثقافي، وهو فيلم قصير كان يُرافق عادة الفيلم الأساسي، واحد من الأفلام الانتخابية المقتضبة لدفع روّاد السينما إلى الإدلاء بأصواتهم لمصلحة هتلر. هكذا انطلقت أفلام الانتخابات في جولة على أنحاء الرايخ، بما فيه النمسا وكانت ضُمّت حديثا. وتباهت الصحف النازية بنقل أعداد الحضور. لقد أتى 120,000 شخص لمشاهدة الأفلام الانتخابية في الهواء الطلق ومن ضمنها فيلم «قولا وفعلا» (1938)، الذي احتفل بكلّ إنجازات هتلر والحزب النازي حتّى ذلك الحين[2].

ليس من الواضح إلى أي مدى كان تدخّل هتلر شخصياً في الترويج للدعاية الانتخابية. لا شكّ في أنّ تنفيذها كان بأكثره في يد دائرة الأفلام في وزارة الدعاية، في ظلّ تعليمات هانس فايدمان (المسؤول عن متابعة الأفلام الإخبارية مع الوزارة) وبالتعاون مع شركات الأفلام الألمانية. كذلك كان مكتب الأفلام في وزارة قيادة الرايخ بإمرة جوبلز، معنيّاً. وقدّم مخرجون ألمانيون، مثل هانس شتاينهوف، والنمساوي جوستاف أوسيكي، خدماتهم: اشترك أوسيكي في إخراج «قولاً وفعلاً»، وشتاينهوف في إخراج الفيلم القصير عن انتخابات 1938 «الأمس واليوم».

كان كثير من الأفلام الوثائقية القصيرة من إنتاج الفترة بين 1933 و1939 بغاية إملاء الإيمان بالنازية أو تقويته يتبع الأسلوب ذاته. كانت تلك الأفلام تُبرز مظاهر من الإنجازات السياسية والثقافية والاقتصادية للقومية الاشتراكية منذ أن تبوّأ هتلر السلطة في علاقة تعارضية مع

1 'Generalappell des deutschen Volkes', Film Kurier، 5 أبريل 1938.
2 كورت بلينج، 'Der Dank des deutschen Films an den Führer', Licht Bild Bühne، 7 مايو 1938.

جمهورية فايمار، بمشاكلها المالية، والبطالة، والصراعات السياسية، والعبودية المفترضة لإرادة الحلفاء وبنود معاهدة فرساي. كانت هذه رسالةُ أحد الأفلام الوثائقية النازية الأولى التي ظهرت بعدما أصبح هتلر مستشار الرايخ، فيلم «ألمانيا تستيقظ!» (1933)، وهي الرسالة أيضاً في فيلم من إنتاج شركة توبيس عام 1939 «النصر على فرساي»، إخراج فيلهلم شتوبلر، الذي احتفل باحتلال هتلر أراضي السودتنلاند (1938) وميميل (1939). من جديد عادت نهضة ألمانيا بعد 1933 تُصوَّر بتعبيرات خَلاصية، في تأويل أراد هتلر دعْمَه إرادةً أكيدة. ينتهي مثلاً فيلم هانس فايدمان القصير عن تجمّعات الحزب النازي لعامَي 1936 و1937، «احتفالات نورمبرج» (1937)، بمقتطف من خطاب يصف فيه هتلر التطوّرات في ألمانيا بأنّها «أعجوبة انبعاث شعب مُهان في أعماقه [...] أعجوبة الانبثاق الجديد»[1].

التركيز النازي على النهضة الجديدة عام 1933 عكس حسّاً حقيقياً بالحاجة إلى التغيير، كما كان النازيون يرونه، وكذلك أفاد في تخبئة كلّ القتل، والقمع، والغشّ الذي لجأوا إليه وهم يستعدّون لإسكات كلّ من فكّر في معارضة «النهضة». قد يبدو الاستمرار في التذكير بتلك «النهضة» بعد مرور ثلاث أو أربع أو خمس سنوات مفارقة تاريخية. نرى في «قولاً وفعلاً» مقطعاً يعود إلى مارس 1932 يُنبّه فيه الاشتراكي الديمقراطي أوتو براون، رئيس وزراء بروسيا في ذلك الوقت، من خداع السياسات الزراعية القومية الاشتراكية. ويتبع المقطع مشهد هتلر وهو يحيّي أهمّية المزارعين، لنستخلص الرسالة: لم يكن براون مُصيباً. وذلك على الرّغم من أنّ براون كان قد اختفى في منفاه السويسري منذ زمن طويل. وعندما

1- يصعب التقاط المعنى الدقيق للكلمتين الألمانيتين Wiedererhebung (بمعنى ولادة جديدة)، و Wiederaufrichtung (بمعنى انبعاث)، لكنّهما ولا شكّ تحملان دلالات تبشيرية.

أنتج فايدمان فيلمه «سنوات القرار» (1939)، وهو وثائقي نازي يظهر صوراً من جمهورية فايمار المثقلة بالتضخّم و«المتداعية»، مقابل صور هتلر العازم على إنهاء تلك المشاكل، كانت الجمهورية قد أصبحت في غياهب التاريخ. ذلك أنّ أفلام الدعاية النازية كانت تعتمد لفعاليتها على نقل الانطباع عن نشاط هتلر السياسي الثابت وديناميته في وجه التحدّيات الصعبة. وبقيت جمهورية فايمار، في غياب أيّ أحزاب سياسية معارضة، تُشكّل خصماً للنازية. هذا عدا عن الخطر المفترض الذي كان يُشكّله اليهود والبولشفيون في ذاك الوقت، على الأقلّ حتّى الحرب العالمية الثانية، والذي بقي يُذكر تكراراً في الدعاية النازية مع استدعاء ذاكرة جمهورية فايمار. وطالما بقيت بعض جوانب معاهدة فرساي حاضرة، لم تستطع المخيّلة النازية أن تتجاوز تماماً الجمهورية، المرتبطة بتلك المعاهدة. كانت سياسات هتلر بين 1933 و1939 تهدف إلى الانقلاب على معاهدة فرساي خطوة خطوة، وكانت الأفلام الوثائقية النازية في أثناء تلك الفترة قادرة دائماً على إيجاد انتصارات سياسية جديدة للاحتفال بها كنتيجة. بدأت عملية الانبعاث الوطني، كما يقترح فيلم «سنوات القرار»، مع إعادة هتلر تحريك الحياة الاقتصادية والاجتماعية، قبل التفكير في التوسّع الإقليمي. ينتهي «سنوات القرار» بمشهد هتلر وهو يدخل ميميل التي تنازلت عنها ليتوانيا لمصلحة ألمانيا في مارس 1939. هكذا يُعلمنا الفيلم، على خلفية مسيرة للجنود، بأنّ معاهدة فرساي «ماتت» نهائياً.

ما كان يمكن لهتلر أن يجعل من سيرته الذاتية «كفاحي» (1925) نوعاً من كتاب «توراة» قومي اشتراكي لولا إبقائه على ذكرى جمهورية فايمار حيّة. عام 1936، قدّمت الخدمة المدنية الألمانية إلى هتلر هديّة عيد ميلاد نسخة من «كفاحي» مشغولة باليد على طريقة القرون الوسطى مطبوعة على ورق رقّ، تزن 32 كيلوجراماً. وسجّل فيلم قصير، بعنوان «كتاب الألمان»، مراحل صنع المجلّد. عُرض الفيلم، الذي أخرجه ريتشارد

سكوفرونيك، في المعرض الكبير للفنون الألمانية عام 1937، كدليل على «العبقرية الألمانية»[1]. يبدأ «كتاب الألمان» بصور من الحرب العالمية الأولى، وفوضى ما بعد الحرب، والركود الصناعي، ومسيرة الشيوعيين، والبطالة، والجوع. ثمّ تنقشع الغيوم، ويظهر كتاب «كفاحي» للمشاهد، تتبعه لقطات لألمان من كلّ الطبقات يقرأونه. ويقول صوت المعلّق: «بفضل هتلر، وجد الشعب الألماني نفسه من جديد؛ لقد حرّره من العوز، وحروب الطبقية، والعار، واليأس». ويطرح الفيلم القوّة المجدّدة التي تنتج عن القيام بقراءة نصّ هتلر الذي اعتُبر، كما قيل لنا، «الأساس الحديدي لإعادة بناء ألمانيا». ويُشار إلى ذكرى إعادة البناء تلك في محاولة منح «كفاحي» مكانة وطنية رمزية ثابتة.

هتلر في الفوكنشاو، 1933 - 1939

كانت الأفلام الوثائقية النازية بطبيعتها تستعيد الماضي إلى حدّ كبير وتستخلص النتائج، في سعي إلى اكتساح المشاهدين بأدلّة متراكمة عن نجاح هتلر. وكانت صورة هتلر مختلفة وأكثر طبيعية في الفَوكنشاو، أو الأفلام الإخبارية الأسبوعية، التي كانت تتناول الأحداث الجارية حينها. كان يُشكّل فيها جزءاً من الأخبار إلى جانب أخبار أخرى، وليس محاطاً بقالب روائي كما الحال في الأفلام الوثائقية. كانت الأفلام الإخبارية تميل إلى إدراج التقارير، وأحياناً بطريقة تبدو اتّفاقية، ولو أنّ قضايا سياسية رئيسية تُقحم هتلر كانت تمرّ أوّلاً. كانت الأفلام الإخبارية الأسبوعية في قلب عرض صورة هتلر المنهجي وليس أقلّه، إلى حين اندلاع الحرب عام 1939، أنّه كان هناك أربعة منها تجول في ألمانيا، اثنان من إنتاج شركة الإنتاج الألمانية Ufa (تحت اسم Ufa وDeulig)، واحد من فوكس وآخر

1- راجع جان-بيار هومباك، Serdar Somuncu: 'Der neue Deutsche Kafka?' (Hombach, 2010), p. 206.

من توبيس (التي استحوذت على بافاريا فوكنشاو عام 1938)[1]. وابتداءً من 1935، كان يتمّ تنسيق تلك الأفلام من داخل وزارة الدعاية على يد هانس فايدمان، حتّى تاريخ استبداله ليحلّ مكانه فريتز هيبلر فيما بعد كي يتفرّغ فايدمان لإخراج فيلم «اليهودي الخالد» في يناير 1939. هكذا تمكّن جوبلز بسرعة من الإشراف على بثّ الأفلام الإخبارية الأسبوعية، مطوّلاً قبل أن يتمّ دمجها في برنامج «فوكنشاو ألمانيا» في نوفمبر 1940[2]. هكذا أمكن لروّاد السينما انطلاقاً من 1933 أن يعيشوا في أوقات منتظمة أهمّ ما كان في نشاطات هتلر وتحرّكاته، طبعاً بعد مرورها بفلترات مصوّري الفوكنشاو. كان يتمّ تقديم هتلر في أكثرها أثناء سنوات ما قبل الحرب بشكل يدعم صورة السياسي القريب من شعبه التي كانت تحرص عليها دعايته. كان المتفرّجون يُشاهدونه ويستمعون إليه في خطاباته، غالباً في مناسبات جماهيرية كان يستقطب فيها كلّ الضوء، سواء أكان في تجمّع نورمبرج السنوي، أم مهرجان حصاد الرايخ على تلال بوكبرج، أم احتفالات نوفمبر بذكرى انقلاب 1923 النازي في ميونيخ. لقد كان محور الرزنامة النازية، وكانت الكاميرات تلتقط ظهوره المعدّ له إخراجياً في مناسبات أساسية سنوية سنةً بعد سنة. ساعدت الأفلام الإخبارية مع الوقت على غرس حسّ نازي بالزمن، وكذلك الاحتفالات النازية السنوية غالباً، لدرجة تطابقها مع رزنامة المناسبات المسيحية ومناسبات الاحتفالات بذكرى الحرب.

في الوقت ذاته، كانت الأفلام الإخبارية تعكس التوزيع الكوريغرافي في المناسبات النازية، إذ لم تكن تُقدّم هتلر واقفاً وسط الناس، بل أحياناً أيضاً بمنأى عن الحشود، وأعلى منها. يعرض لنا أحد الأفلام الإخبارية

1- راجع ريتشارد تايلور، Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany (London and New York, 2006), p. 147.

2- للمحة موجزة عن تاريخ الأفلام الإخبارية النازية، راجع ديفيد ولش، Propaganda and the German Cinema, 1933–1945 (London, 2001), p. 163.

النازية في تقرير له عن مهرجان حصاد الرايخ 1936 هتلر أوّلاً وهو يمشي بين بحر من المشاهدين، ويُصافح بيده واحداً أو اثنين منهم. ثمّ يُصوّره وهو يصعد عدداً من الدرجات قبل أن يبدأ خطابه وينظر إلى الأسفل من منبره المرتفع في اتّجاه الجماهير. لكنّ الأفلام الإخبارية أتاحت أيضاً للمشاهدين أن يُشاركوا منظور هتلر[1]. فهي تُوالي بين تأكيد بصري لانصياع الشعب الألماني لقائده، والسماح للمشاهدين بتصوّر أنّهم جزء من الجهة الأرقى التي ينظر منها هتلر نفسه، وحتّى منحهم ميزة النظر إلى هتلر من نقطة فوقه. أفضل مثل هو فيلم إخباري من عام 1939 عن احتفالات الأوّل من مايو الوطني في برلين. فيه نرى هتلر يتقدّم ضمن موكب من السيّارات نحو لوستجارتن، حيث يُنتظر ليُوجّه خطاباً للجماهير. إنّ وصول هتلر، سواء أكان بالطائرة، أم بالباخرة، أم غالباً بالسيّارة، هو دائماً لحظة أساسية في الأفلام الإخبارية، التي تلتقط لحظة الاتّحاد المفترض بين هتلر وشعبه. تعرض الكاميرات السيّارات المقتربة من الأمام، ومن فوق، ومن الخلف؛ تعرض لنا هتلر يقف في وضعيته المعتادة في مقعد الراكب الأمامي ويمدّ ذراعه؛ وتعرض كذلك الحضور المحتشد من نقطة نظر سيّارة هتلر في مرورها: هكذا تُصبح نظرة هتلر ملكاً لمشاهد الفيلم. كانت الأفلام الإخبارية تحاول من خلال تلك التنقّلات البارعة دعوة المشاهدين إلى ممارسة السلطة، مع حرصها على توضيح مكانة هتلر المرتفعة. سواء أكان يتمّ تصوير هتلر من فوق، أو من الوراء، أو من الأسفل، وبغضّ النظر عن وضع الجماهير بالنسبة إليه في أيّ لقطة، يبقى هو الموضوع الأساس الذي ينظر إليه روّاد السينما، والمحور الذي يدور كلّ شيء حوله[2].

في الأفلام الإخبارية النازية ما قبل الحرب، أُتيحت أيضاً لدى روّاد

1- Fox Tönende Wochenschau، 22 (أكتوبر 1936).

2- Fox Tönende Wochenschau، 18 (مايو 1939).

السينما الكثير من الفرص لسماع هتلر. غير أنّه على الرّغم من بعض الاستثناءات[1]، قدّمت الأفلام الإخبارية الأسبوعية فوكنشاو مقتطفات سريعة من خطابات هتلر: لقد تمّ تقليص خطبه العامّة ذات الهيكلية الفقيرة إلى بعض الجمل الحكيمة التي اتّخذت معناها عبر عمليّة اختيارها نفسه. يُبرز فيلم إخباري دار حول خطاب هتلر في 30 يوليو 1933 إلى الجماهير المجتمعة في شتوتجارت للاحتفال بمهرجان ألعاب الجمباز الألمانية الخامس عشر إشارته إلى مستقبل يسوده نوع بشري جديد: نوع يجمع بين «ذكاء لامع» و«هيئة مثالية». ولم يذكر الفيلم النظرية العرقية والعنصرية الصريحة التي تضمّنها الخطاب[2]. ويُركّز الفيلم الإخباري لخطابه عام 1933 بمناسبة الاحتفال بذكرى الذين سقطوا في انقلاب ميونيخ على استنتاجه أنّ الأهداف التي سار النازيون من أجلها عام 1923 تحقّقت. «إذا قُدّر لهم [للأموات] أن ينهضوا من قبورهم لبكوا من السعادة لرؤية الجيش الألماني والشعب الألماني الناهض في وحدة واحدة». في هذه العبارة وحدها ينصهر الماضي والحاضر، ويتّخذ الموت معنًى، وتظهر القومية الاشتراكية كسبب للانسجام الوطني[3].

كان الألمان الجالسون في صالات سينما الرايخ الثالث يشاهدون الفيلم الإخباري وفيلماً روائياً، وبالفعل كان لكلّ منهما مكانه في الخيال. صوّرت الأفلام الإخبارية بعد 1933 هتلر كما كان يُحبّ أن يُرى: كوَجه إيجابي، مفعم بالقوّة، يشعّ تفاؤلاً وثقة. لم تصل العدائية والتهديدات التي كانت تتضمّنها خطاباته العامّة إلى أفلام الفوكنشاو الإخبارية إلّا بنسبة ضئيلة. كان هتلر يصرّ في تصريحاته العامّة، حتّى سبتمبر 1939 وما بعده

1- تجد واحداً من أطول مقاطع خطابات هتلر في Fox Tönende Wochenschau, 40، سبتمبر 1937. تتحدث تقارير الشريط الإخباري عن زيارة موسوليني إلى برلين.

2- Deulig Tonwoche, 83 (أغسطس 1933). لمزيد من تفاصيل الخطاب، راجع ماكس دوماروس، Hitler: Reden 1932 bis 1945, Band 1 (Wiesbaden, 1973), p. 291.

3- Deulig Tonwoche, 98 (نوفمبر 1935).

أيضاً، على أنّه رجل سلام، وأنّ الأمم الأخرى، واليهود، يسعون للحرب. كانت الأفلام الإخبارية تردّد صدى هذه الرسالة. عام 1935، أصدر هتلر قرار التجنيد العام. وكي لا يرى الشعب الألماني في هذا القرار نيّة عدائية، بذلت الدعاية النازية جهدها لتقديم الإجراء على أنّه للحماية. من مزايا الفيلم الإخباري أنّه كان قادراً على نشر رسائل الدعاية السياسية في جميع أنحاء الرايخ بقوّة بصرية لم تكن ممكنة في الوسائل الأخرى. ألقى وزير الدفاع بلومبرج بعد احتفال بقتلى الحرب في برلين عام 1935 خطاباً فسّر فيه قرار التجنيد كضمانة للسلام، وسياسات هتلر كحصاد لما زرعه قتلى الحرب. اكتسب ذلك الحصاد شكل «رايخ اتّسم بالوحدة، والقوّة، والعزّة... ألمانيا للسلام في أوروبا أصبحت في سلام». اتّخذت خطبة بلومبرج وزناً أكبر بفضل التقارير الإخبارية، ولا سيّما عندما تُركّز الكاميرا على هتلر المهيب الرصين بينما يتكلّم بلومبرج عن أمن الرايخ[1].

كان هتلر نفسه يُشاهد الأفلام الإخبارية في البرجهوف على الأقلّ منذ عام 1936، ويتدخّل في إنتاجها. يقول جوبلز إنّ هتلر تدخّل في أبريل 1937 لحظر تقرير فيلم إخباري عن حملة كتائب الاس آ «تقديم الشكر»، وهي حملة لجمع المال لعيد ميلاد هتلر[2]، وفي أغسطس من العام نفسه، اتّصل هتلر هاتفياً ليطلب حذف بعض المقاطع من الفوكنشاو[3]. وفي خلال العام 1938، بينما كانت الأزمة السياسية حول السودتنلاند على وشك الاحتدام، شكا هتلر إلى جوبلز ووزارة الدعاية من مستوى الفوكنشاو. كان يريد أن تكون الأفلام أكثر ذكاءً في طريقة تعاطيها السياسي مع المواضيع. كذلك أراد إدراج صور «للتحضيرات المتوتّرة» من الجهة التشيكوسلوفاكية، وفي النهاية، «صوراً قريبة للجندي الألماني»: «يجب

1- Ufa-Tonwoche, 237 (مارس 1935).

2- GTB، 24 أبريل 1937.

3- GTB، 7 أغسطس 1937.

ألّا يمرّ أسبوع واحد من دون أن نرى صوراً للبحرية، والجيش، والقوّات الجوّية»[1]. لا شكّ في أنّ هتلر أمل في تخويف التشيكيين لإخضاع أكثر سهولة من خلال عرض قويّ لسلاحه، أو تحضير الألمان مسبقاً لاجتياح الأراضي التشيكية وطمأنتهم بالنسبة إلى تفوّق الرايخ العسكري. وعند وصول أزمة السودتنلاند إلى نقطة الغليان في خريف 1938، شهدت الأفلام الإخبارية الألمانية، ربّما نتيجة تدخّلات هتلر، مهارة مميّزة في نشر النصّ والصورة لتقديم سياسته كردّ فعل على «التعدّيات» التشيكية.

لإقناع المشاهدين بأنّ التشيك كانوا المعتدين الحقيقيين، قدّم أحد الأفلام الإخبارية صوراً كاسحة لألمان يهربون من السودتنلاند، وصوّر تقريراً عن مخيّمات اللاجئين التي استقبلتهم عند الحدود الألمانية-التشيكية. غير أنّه تمّ إخفاء الواقع عن روّاد السينما: خصوصاً كون أكثرية الألمان الذين فرّوا إمّا متعاطفين مع النازية يخافون إجراءات تشيكية مضادّة، أو مدنيين قلقين من اندلاع الحرب، أو ذكوراً ألمانيين يحاولون تفادي الدعوة للالتحاق بالجيش التشيكي[2]. بعد احتلال هتلر أراضي سودتنلاند في أوائل أكتوبر 1938، تعلّمت الأفلام الإخبارية من الوثائقيات وبنت روائية شاملة تُظهر هتلر بصورة مخلّص الوطن. يبدأ أحد الأفلام الإخبارية بتقارير عن اضطهاد الألمان والبولنديين من قبل التشيك، وينتهي بصور لهتلر تُخبّئه باقات من الأزهار قدّمها له ألمان مبتهجون في إيجر (سودتنلاند). وبين البداية والنهاية يُعلّق الفيلم على

1- راجع BAB, NS10/44: Draft letter from the Adjutantur des Führers to RMVP (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda): 1 يونيو 1938. راجع أيضاً فيليكس مولر، Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin, 1998), p. 368.

2- Ufa-Tonwoche, 420 (21 سبتمبر 1938). أشكر ميشائيل شوارتز من مركز التاريخ المعاصر، ميونيخ، على تزويدي بالمعلومات حول وضع السودتنلاند في سبتمبر 1938.

النتيجة السلمية لاتّفاقية ميونيخ، كما لو أنّها كانت من إنجازات هتلر[1]. ويتّبع فيلم روائي آخر بُنية مشابهة، إذ يبدأ بصور جسور ومدارس يظهر كأنّ التشيكيون دمّروها، قبل الاحتفال «بتحرير» هتلر للسودتنلاند، ثمّ نرى مقتطفاً من خطاب هتلر في العام 1938 دعماً لحملة المساعدة لفصل الشتاء، يتحدّث هتلر فيه عن بلدات سودتن الألمانية «المتداعية» وألمان سودتن الذين يعانون من «سوء التغذية» كما رأى بعينيه، قبل أن يدعو الرفقاء الألمان إلى مساعدتهم. وكانت تظهر في خلال التقرير صور لألمان سودتن فقراء. هكذا كانت تلك الأفلام تُقدّم لروّاد السينما نسخة عن الأحداث تُظهر دوافع متأصّلة في التضامن الاجتماعي، والأعمال الخيرية والاهتمام بحقوق الإنسان[2].

مع ذلك وحتّى لو كانت أفلام الفوكنشاو الإخبارية الأسبوعية تسعى لإقناع الجماهير بنوايا هتلر السلمية، فقد صوّرته ابتداءً من 1933 مراراً وتكراراً بحضور التشكّلات العسكرية. كان ذلك إلى حدّ كبير انعكاساً للواقع. كان لدى الكثير من المناسبات الشعبية التي يحضرها هتلر طابع، أو بُعد، عسكري. إذا اعتقد الألمان فعلاً أنّ هتلر يجسّد السلام، فقد كان أيضاً واضحاً لهم أنّه سيكون سلاماً محمياً، وإذا دعت الحاجة مفروضاً، بوسائل عسكرية. غير أنّ الأفلام الإخبارية لم تعكس الواقع وحسب، بل استخدمت أيضاً تراكبات بصرية لتشجّع المشاهدين على قبول هيمنة الجيش وعلاقته الخاصّة بهتلر. بهذه الطريقة، كانت تُحضّر الجمهور الألماني لقبول الحرب. في فيلم إخباري من العام 1934، نرى هتلر يُحيّي وحدات الشرطة التي تسير أمام نافذة شرفته، قبل أن تتحوّل الصورة إلى الحشود التي تقف خلفه وتُلوّح بأيديها، ثمّ تعود إلى هتلر، الذي يظهر عندئذ ليُحيّي الناس. يُعزّز هذا الفيلم الإخباري حسّ التراتبية: للمجموعة

1- Ufa-Tonwoche, 422 (5 أكتوبر 1938).

2- Fox Tönende Wochenschau, (4 أكتوبر 1938).

العسكرية أولوية على المدنيين[1]. عندما بلغ هتلر عمر الخمسين في أبريل 1939، نقلت الأفلام الإخبارية تقارير مكثّفة عن ذكرى عيد ميلاده. وربّما كان العنوان العريض بالنسبة إلى أهل برلين افتتاح جزء من الطريق الجديدة المعروفة باسم المحور الشرقي- الغربي (جزء من خطّة ألبرت سبير لإعادة تجديد برلين). لكنّ قيادة هتلر السيّارة عليها لم تُشكّل النقطة الأساسية في فيلم Ufa الإخباري. كان التركيز على العرض العسكري الاحتفالي، أطول وأكبر عرض عسكري في تاريخ الرايخ الثالث، والذي استمرّ أربع ساعات. ويتلقّى المشاهد خلال الفيلم تقريراً طويلاً عن العرض العسكري، الذي نرى فيه سلاح المدفعية والجنود يمرّون أمام هتلر. يتبع ذلك انتقال مباغت إلى مشهد يعرض هتلر على شرفة، وذراعه ممدودة للتعبير عن امتنانه للحشود التي تهتف له في الأسفل. هكذا تتقاطع صور القوّة العسكرية عمداً مع صور تُعبّر عن شعبية هتلر.

حضور هتلر في الأفلام الروائية النازية

لم يظهر هتلر في أفلام الرايخ الثالث الروائية، ولو أنّ بعض المقاطع الوثائقية القصيرة له من ألعاب 1936 الأولمبية مرّت ضمن فيلم إدوارد فون بورسودي «حفلة عند الطلب» (1940)، ويمكن سماع صوته من الراديو في فيلم جيرهارد مينزل «العودة إلى الوطن» (1940). غير أنّه كان حاضراً بشكل غير مباشر في أفلام روائية تُروّج لما كان يُسمّى «مبدأ القيادة». القادة الأقوياء الذين برزوا في عدد من ملاحم الأفلام النازية كانوا بمثابة أشباه تاريخيين لهتلر؛ بالمقابل، مثّل هؤلاء تبريراً لأسلوب هتلر في الحكم.

ربّما يُمكن إيجاد الشبه الأكبر في فيلم «الحاكم» (1937)، وهو فيلم يستند بضعف، لدرجة التقليد الهزلي، على دراما جيرهارت هاوتمان

1 Fox Tönende Wochenschau, 28 (أغسطس 1934).

«قبل مغيب الشمس» (1932). قصّة «الحاكم» مباشرة واضحة[1]. يقع مالك مصنع الفولاذ ماتياس كلاوزن (إميل يانينجس)، بعد وفاة زوجته، في حبّ سكرتيرته، إينكن بيترز (ماريان هوب). خاف أفراد أسرة كلاوزن من وقوع الشركة وثروة العائلة في يد بيترز فحاولوا تصويره كأنّه غير قادر على إدارة أعماله. لكن محاولة حرمانه من الإرث فشلت، وفي نهاية الفيلم، يترك كلاوزن شركته «لمجتمع الناس» بأمل أنّه «من صفوف عمّالي وموظفيّ [...] سيظهر الإنسان المقدّر له أن يتابع عملي». وفقاً لمخرج الفيلم فايت هارلان، لم يكن هذا الخطاب الأخير ضمن السيناريو الأصلي، لكنّه أُضيف بسبب إصرار والتر فانك، المفوّض في وزارة الدعاية آنذاك[2]. غير أنّه لا يبتعد عن باقي الفيلم، حيث يُصوّر كلاوزن كقائد قويّ يقدّره عمّاله. عند الاحتفال بالعيد الأربعين لتأسيس شركة مصانع الفولاذ، يحيّونه بأذرع ممتدّة على طريقة تحيّة هتلر. ويُعلن كلاوزن في اجتماع لمجلس الإدارة إرادته ليكون «القانون الأعلى» الذي يخضع له كلّ شيء. هذا التصريح، فضلاً عن ثورات غضب كلاوزن، هو الذي تعتقد عائلته أنّها ستُقنع به السلطات القانونية بأنّه لا يُسيطر على قواه. لكن الفيلم يُوضّح أنّ غضب كلاوزن يصدر عن استياء معنوي مبرّر، وأنّه لا يفرض تعليماته على عمّاله. يُمارس ميوله الاستبدادية لمصلحتهم ويُوجّهها ضدّ المصلحة الذاتية الطامعة لمجلس الإدارة العائلي. كذلك كانت الممارسة لأجل المصلحة الوطنية. كان مجلس إدارة مصانع الفولاذ قد قرّر في غياب كلاوزن، ولأسباب مالية، أن يوقف مشروع بحث يتوقّع له، إذا نجح، أن يُساهم في سعي ألمانيا للاكتفاء الذاتي. يضمن حكم كلاوزن الحديدي مواصلة المشروع، وهو مشروع يُشكّل، كما وصفه أحد النقّاد، «شكلاً من أشكال فكرة للفوهرر»[3].

1- لتفاصيل النقاش حول الفيلم، راجع ولش، Propaganda and the German Cinema 1933–1945, pp. 134–38.

2- راجع فايت هارلان، Im Schatten meiner Filme (Gütersloh, 1966), p. 38.

3- 'Der Herrscher: Ufa-Palast am Zoo', Film-Kurier، 18 مارس 1937.

اعترضت الصناعة الألمانية على الفيلم بسبب وصفه السلبي لمجلس إدارة. وأخذ آخرون اعتراضاتهم بعين الاعتبار[1]. لكنّ هتلر أُعجب جداً بفيلم «الحاكم»واختار، وفقاً لكلام جوبلز، أن يرى «الجانب الفكاهي» من الاعتراضات[2]. وبقي فيلم «الحاكم»المفضّل لدى ماكينة الدعاية السياسية النازية حتّى بعد وقت طويل من افتتاحه. تمّ عرضه ثماني وثمانين مرّةً في أثناء مهرجان «ساعات أفلام الشباب» في 1939/ 1938 مثلاً[3]. لقد خدم في تذكير المشاهدين بالعلاقة الظاهرية بين الشعب وهتلر، وساعد على صيانة فكرة أنّ هتلر، مثل كلاوزن، كبح الرأسمالية وقيّدها بالمصلحة الوطنية والجماعية. كان كلاوزن في الأصل «حدّاد أقفال بسيطاً»، ولم يُقلّل من شأنه على الرّغم من ارتقائه نحو الثروة أن يُغرم بسكرتيرة من أصول متواضعة مثله. لا تعني له الطبقية شيئاً. هنا أيضاً من المفترض أنّه يشبه هتلر: كانت الدعاية النازية تحبّ أن تلفت أيضاً إلى أنّه من أصول متواضعة. قدّم فيلم «الحاكم» تأكيداً للاشتراكية التي، على الأقلّ نظرياً، تقف خلف قومية الفكر النازي. وقبل أيّ شيء، أكّد «الحاكم» السلطة المطلقة التي كان هتلر يملكها. وهذا ما جعل الفيلم وسيلة فعّالة للبروباجندا السياسية.

لا شكّ في أنّ روّاد السينما دقيقي الملاحظة انتبهوا إلى أنّ فكرة أن تكون إرادة الحاكم منسجمة مع القانون ومطابقة له وُجدت من قبل في فيلم هانس شتاينهوف «الملك الكهل والملك الشاب» (1935)، بطولة فرنر هينز بدور فريدريك الكبير في شبابه، مع إميل يانينجس بدور الأب العنيف، فريدريك فيلهلم الأوّل ملك بروسيا. «الملك الكهل والملك

1- ‘Diskussion um den «Herrscher» ’, Film-Kurier، 22 أبريل 1937.
2- GTB، 10 أبريل 1937.
3- راجع BAB, NS18/905: ‘Filme, die im Winterhalbjahr 1938/39 (Oktober bis Mai) in den Jugendfilmstunden eingesetzt wurden’. في أعلى مراتب الأفلام المعروضة «للاستحقاق» من إخراج كارل ريتر، مع «الحاكم» في المرتبة 13.

الشابّ» كان واحداً من ستّة أفلام عن فريدريك الكبير في عهد الرايخ الثالث، وكان أشهرها «الملك العظيم» من العام 1942. كانت الأفلام المنتَجة عن فريدريك الكبير ميزة متكرّرة للإنتاج السينمائي الألماني منذ بدايات القرن العشرين، وقد أُنتج أكثرها في الحقيقة في عهد جمهورية فايمار، عندما نجح الممثّل أوتو غيبور، وهو من المفضّلين لدى هتلر، في تكوين صورة جعلته «فريدريك الشاشة». تناولت كلّ أفلام فريدريك الكبير ممّا قبل 1933 مراحل من حياة فريدريك، وكيّفتها من دون التزام كافٍ بالدقّة التاريخية[1]. أمّا «الملك الكهل والملك الشابّ» فقد كان انطلاقة جديدة لا تُركّز على فريدريك الناضج وحسب، بل أيضاً، كما يرى الفيلم، على فريدريك غير الناضج الذي يتخلّى في مجريات الأحداث عن حياة التكاسل الشابّة والسهلة، الباحثة عن المتعة ولعب الميسر، كي يلتزم بدوره العتيد كرأس للدولة. هذا إذاً فيلم عن كيف أنّ فريدريك أصبح فريدريك. فيلم عن فرض سلطة الأهل. في حركة رأى فيها بعض النقّاد صدى لبادرة حرق الكتب في العام 1933، يرمي والد فريدريك كتب ابنه إلى النار، ويكسر آلة الزمّارة الخاصّة به إلى قطعتين، ضمن جهد ينمّ عن الغضب لإقناع ابنه بالتركيز بدل كلّ ذلك على المسائل العسكرية والسياسية، لكنّ فريدريك يملّ من القيود التي تفرضها عليه الحياة في ظلّ أبيه، ويُخطّط كي يُغادر إلى عائلة والدته في إنكلترا بمساعدة صديقه كاتّه، لكنّه يُخفق. هكذا يقوم فريدريك فيلهلم، بلا أيّ خوف من الطرق التربوية الصارمة، بإعدام كاتّه أمام ابنه. هذه هي نقطة التحوّل. يتعهّد فريدريك بالولاء لأبيه ويقوم بالمطلوب. يبقى شبح موت كاتّه، كما يقول فريدريك، حاجزاً يقف بينه وبين والده، ولكنّه يتحوّل إلى ابن بارّ ومسؤول. في حضرة موت فريدريك فيلهلم، يتصالح الأب والابن في مشهد مؤثّر.

1- راجع مؤلّف أكسل ماركاردت وهاينز راذساك، eds, Preussen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek (Hamburg, 1981).

تُشكّل مشاهد إعدام كاتّه نقطة التحوّل لأسباب ليس أقلّها المواجهة بين القائد فون رايخمان وفريدريك. لقد استاء فريدريك من إعدام كاتّه، واتّهم والده بالقتل. «الملك لا يقتل»، أجابه فون رايخمان، قبل أن يُضيف: «إرادته هي القانون، وعليه أن يُدمّر كلّ ما لا يخضع لإرادته». يُذكّر فون ريخمان فريدريك بأنّه سيكون عليه أيضاً يوماً ما أن يفرض الطّاعة وينضوي تحت لواء الواجب، ذريعة أثبتت أنّها مقنعة. عُرض فيلم «الملك المهل والملك الشاب» أوّلاً في فبراير 1935، ليس طويلاً بعد «ليلة السكاكين الطويلة» (30 يونيو/ 1 يوليو 1934)، عندما أعدم هتلر رأس كتائب الاس آ، تحت حجّة أنّ قائدها إرنست روم كان يُخطّط «لثورة ثانية». أعلن قانون أُصدر في 3 يوليو 1934 حول «إجراءات تتعلّق بالدفاع الذاتي للدولة» أنّ سحق «انقلاب» روم كان شرعياً. بالتالي برّر هتلر عمليات القتل في خطابه إلى الرايخشتاج يوم 13 يوليو 1934: «في هذه الساعة، كنت المسؤول عن مصير الأمّة الألمانية وبالتالي القاضي الأعلى للشعب الألماني». كان هتلر آنذاك يُجسّد المصلحة الوطنية؛ وقد أضفى العمل باسمها على قراراته أوتوماتيكياً صفة الشرعية. كان ذلك التفسير الذي قدّمه الفيلسوف كارل شميت عندما طرح أنّ «الفوهرر الحقيقي هو دوماً القاضي؛ واستلام القضاء ينتج تلقائياً من القيادة»[1]. بالطريقة ذاتها، يتّخذ إعدام كاتّه في «الملك الكهل والملك الشابّ» قوّة القانون لأنّ الملك فريدريك فيلهلم أراد ذلك، واضعاً مستقبل بروسيا نصب عينيه. ربّما أكثر من أيّ فيلم آخر من فترة الرايخ الثالث، أفاد «الملك الكهل والملك الشابّ» في تبرير حقّ الحاكم في وضع نفسه فوق القانون، في أن يكون القانون، حتّى وخصوصاً عندما يتصرّف بطريقة استبدادية ظاهرياً. ليس الاستبداد إلّا الوجه القاسي للقانون. وليس هذا فقط: يعترف فريدريك فيلهلم على سرير موته بأنّه عامل ابنه بصرامة مفرطة،

1- كارل شميت، 'Der Führer schützt das Recht', Deutsche Juristen-Zeitung 15 (1 August 1934), pp. 945–50, here pp. 946–47.

لكنّه يقول إنّه فعل ذلك بدافع الحبّ. يقرّ فريدريك بأنّ والده كان على حقّ في قساوته. «اجعل بروسيا عظيمة»، يقول له فريدريك فيلهلم قبل أن ينطفئ. وينظر فريدريك إلى الكاميرا في لقطة طويلة، كما لو أنّه تائه في رؤيته. قبول القيادة إذاً، هو المفتاح لمستقبل أفضل.

رفعت المقالات عن «الملك الكهل والملك الشابّ» من شأن الفيلم واعتبرته كنزاً وطنياً. قالت إحدى الصحف إنّ الفيلم يختصر «طريقة التفكير التي صيغت بها البلاد بكاملها» و«يؤدّي أسمى مهمّة يُمكن لعمل فنّي أن يقوم بها»[1]. في 21 مارس 1933، وبحضور الرئيس هيندنبرج، تمّ تشكيل الرايخشتاج الجديد ضمن احتفال في كنيسة غاريسون في بوتسدام، مكان دفن الملكين البروسيين فريدريك فيلهلم الأوّل وفريدريك الكبير. بذلك كان هتلر يقصد أنّه يقف في صفّ سلالة فريدريكية جليلة. وقد عزّزت أفلام روائية مثل «الملك الكهل والملك الشابّ» وفيلم «فريدريكوس» من العام 1937 ذلك النسب. أخرج «فريدريكوس» يوهانس ماير وقام ببطولته أوتو غيبور هذه المرّة في دور فريدريك الكبير الناضج، وركّز الفيلم على الصراع في مواجهة فرنسا والنمسا في أثناء حرب السنوات السبع (1756-1763). ولم يكن موضوعه الحاجة إلى فرض السلطة المتفوّقة، بقدر ما كان الدفاع عن البلد ضدّ الاعتداءات الخارجية. يظهر في بداية الفيلم نصّ يُعلم المشاهد بالآتي: «كانت بروسيا، محاطةً بقوى السلالات الملكية الأوروبية الكبرى، تناضل منذ عقود من أجل حقّها في الوجود والارتقاء». في لحظة ما، يقول فريدريك لغراف واليس إنّه لا يريد أن تكون بروسيا «لعبة الشرق والغرب»، وإنّه يريد أن يضع نهاية «لاستعباد بروسيا المهين»، ويُعلن أكثر من مرّة أنّ اهتمامه هو السلام، لكن تلك الحرب، التي يربحها في النهاية في الفيلم، فُرضت عليه. لا يُمكن للمرء ألّا يُلاحظ تلك الروابط مع الحاضر آنذاك. في العام 1935،

1- 'Der alte und der junge Koönig', Licht Bild Bühne، 6 فبراير 1935.

أصدر هتلر قرار التجنيد، وبحلول 1937 كانت إعادة التسلّح تسير على قدم وساق. وكان ذلك كلّه طبعاً افتراضاً لمصلحة إعادة التوازن في القوّة العسكرية، والحفاظ على السلام. لقد جعل فيلم «فريدريكوس» من فريدريك قائداً ملهَماً وضع مصالح شعبه في قلبه، ودعا المشاهدين إلى فهم سياسات هتلر على أنّها تنطلق من الدوافع ذاتها. لم يتحمّس جوبلز كثيراً لفيلم «فريدريكوس»، ووصفه بأنّه «فوضى»[1]. لقد أشرف على إضافة خطاب في النهاية يظهر فيه فريدريك مستبقاً صراعات جديدة إذا لم تقوَ بروسيا أكثر، مشيراً إلى طلب هتلر «الليبنشتروم» أو مساحة حياة للألمان. لكن حتّى من دون تلك النهاية، وعلى الرّغم من وساوس جوبلز، أدّى «فريدريكوس» عملاً ممتازاً وفعّالاً في إيجاد أوجه الشبه بين فريدريك وهتلر.

استُخدمت الأفلام الروائية في تلك الفترة لدعم المعتقد النازي أنّ سياسات هتلر كانت إجابة رؤيوية على تهديدات حاضرة ومستقبلية. خلال الحرب، وفضلاً عن إنتاج أفلام أكثر عن شخصيات سياسية عملاقة مثل بسمارك وفريدريك، جلبت صناعة السينما إلى الشاشة عدداً من الأفلام التي تركّز على ريادة الإبداع. ومن الأمثلة الأولى فيلم «روبرت كوخ»، الذي أُعدّ في العامين 1938 و1939، وعُرض أوّل مرّة في سبتمبر 1939. يتناول الفيلم بحث العالم الميكروبيولوجي روبرت كوخ عن السبب الكامن وراء مرض السلّ، وهو بحث لم يجلب له على ما يبدو غير العداوات. وتمّ رفض عمله على أساس أنّه مشعوذ وشيطاني. كذلك صُوّر أنّ رودولف فيرشو، وكان طبيباً ألمانياً عرف في ذلك الوقت بلقب «بابا الطبّ»، رفض بحث كوخ، إلى أن أُجبر على الاعتراف بنتيجته الناجحة. وتشهد نهاية الفيلم، وبعد أن حصد كوخ الشهرة، الثناء على «مثابرته الخارقة» و«عبقريته الفطرية». إنّ تقديم الفيلم لبطله العالم الذي

1- GTB، 23 يناير 1937.

يحمل اسمه في صورة صاحب الرؤية المحاصَر يوحي بأوجه شبه مع هتلر. وتميل روايات عن ارتقاء هتلر إلى السلطة إلى التشديد على نضاله وتضحياته في وجه عداوات بينما كان يسعى لتحقيق خططه لألمانيا أفضل. ويطلب منّا فيلم «روبرت كوخ»، مثل كلّ الأفلام عن العباقرة، أن نقبل مكانة العبقري فوق مجتمعه، وأبعد من فهمه العقلاني والأخلاقي، وفي ذلك رأي يُشجّع على قبول سياسات الفوهرر الملهَم ظاهرياً. كان «روبرت كوخ»، من بطولة إميل يانينجس بدور كوخ وفرنر كراوس بدور فيرشو، واحداً من أفضل أفلام الدعاية النازية تمثيلاً. وقد ذكر تقرير دائرة الأمن آنذاك متحمّساً أنّ «فيلم روبرت كوخ أصبح تجربة إيجابية بالنسبة إلى الجميع»[1]. حصد الفيلم الجائزة الأولى في مهرجان بينال البندقية لعام 1939. وأرسل هتلر برقية تهنئة إلى مخرجه هانس شتاينهوف. وجاء في جواب شتاينهوف، الذي كان قد أخرج «كويكس، من شبيبة هتلر» و«الملك الكهل والملك الشابّ»، وعد لهتلر بمواصلة هذا النمط كما في أفلامه السابقة. كتب قائلاً: «أن أقدّم لكم ساعة ونصف من المتعة هو حافز لي وأمنية من أعماقي»[2]. هكذا استمرّ في إعداد أفلام دعاية سياسية، نذكر منها الفيلم المعادي لبريطانيا «العمّ كروجر» (1941).

صور هتلر

كانت القومية الاشتراكية، في تصريحاتها الرسمية، تعني الحاجة إلى المجتمع، الترابط، التضحية، الإرادة، القيادة، والدفاع الوطني عن الذات. إنّ رسائل الدعاية المنقولة من خلال ظهور هتلر في الأفلام الوثائقية والإخبارية، وكذلك الأدوار في الأفلام الروائية المشابهة لشخصية هتلر، لم تكن مختلفة عن الرسائل التي تبثّها وسائل إعلام أخرى في الرايخ

1- هاينز بوبراخ، ed., Meldungen aus dem Reich :Diegeheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945, Band 3 (Herrsching, 1984), p. 527 (4 ديسمبر 1939).

2- BAB, R9361 V/113118: Steinhoff to Hitler، من دون تاريخ.

الثالث. لكنّ شاشات السينما أتاحت للمشاهدين أن يقتربوا من هتلر أكثر ممّا لو كان لهم بمعظمهم أن يُحقّقوا ذلك من دونها في حياتهم. كان بالإمكان سماع صوت هتلر من الإذاعة، لكن وحدها السينما قدّمته صوتاً وصورة متحرّكة. ووصلت محاولة غمر الألمان بصورة هتلر وصوته حتّى الأرياف، إذ جلبت مكاتب أفلام غاو عروض الأفلام والشرائط الإخبارية إلى المجتمعات الزراعية. عندما تحوّلت الاجتماعات النازية في مقتطفات منها إلى الشاشة كجزء من الأفلام الإخبارية والوثائقية، تمّ تركيزها في نقاط رئيسية وجد المصوّرون وموظّفو المونتاج أنّها ترمز بفعالية مثالية إلى علاقة هتلر المفترضة بالشعب. هكذا كانت الأفلام الإخبارية والوثائقية، مدعومة بالأفلام الروائية، تعيد باستمرار التأكيد على بلورة المجتمع، الترابط، التضحية، الإرادة، القيادة والدفاع الوطني الذاتي في شخص الفوهرر نفسه. وساهم هتلر في عملية التماهي تلك بحضوره العروض الأولى للأفلام التي كانت تُركّز على تلك القيم. وغدت صالات السينما، مادّياً ورمزياً وكذلك في ما كانت تعرضه على شاشاتها، مساحة نازية، حتّى عندما كان المشاهدون يقصدون السينما كي «ينسوا» حياتهم اليومية لساعة أو اثنتين.

كان المقصود جعل مشاهدي السينما يشعرون بأنّهم يحظون بوصول إلى هتلر خصوصاً من خلال الأفلام الإخبارية، ولا سيّما عندما كانت تعرض لحظات هتلر الأكثر خصوصية، كما في لحظات استراحته في البرجهوف. في العام 1938، اقترحت شركة الكيميائيات إي جي فاربن إنتاج نسخ أقلّ عرضاً عن أفلام صوّرها طيّار هتلر الخاصّ، هانس باور، مبدئياً للاستعمال في السينما المنزلية[1]. كان ضمن تلك الأفلام «الفوهرر يستريح» (في فيسبادن)، «عيد ميلاد الفوهرر»، و«الفوهرر» وهو عبارة عن

1- BAB, NS10/45: Leichtenstern to Wiedemann، 6 ديسمبر 1938.

جمع بين الفيلمين الأوليين[1]. صوّر باور هتلر على متن طائرته، وكذلك يوم عيد ميلاده في رحلة على سفينة الشارنهورست. حرص على التقاط صور مؤثرة تُحرّك العاطفة لفتيات صغيرات يُحيّين الفوهرر بحماسة أو بخجل[2]. إذا كانت تلك الأفلام بيعت بالفعل لبعض العائلات الثريّة التي كان لديها سينما منزلية، فكانت ستمنح أفرادها الشعور بأنّ لديهم ميزة الوصول إلى جانب أكثر خصوصية في حياة هتلر. قلّما كان يُربط بهتلر الجانب التدميري للسياسة النازية، كما كان يظهر في الأفلام الإخبارية أو الوثائقية. بقدر ما يمكنني القول، إنّ أوّل ربط مباشر ظهر في الأفلام الإخبارية بين هتلر والسياسات النازية تجاه اليهود كان تقريراً عن خطب هتلر في 30 يناير 1939 إلى الرايخشتاج هدّد فيه «بإبادة العرق اليهودي في أوروبا»[3]. قُلّل من أهمّية نواحي استثناء الشعب في الأفلام الإخبارية لمصلحة صور ترفع المعنويات نرى فيها هتلر بين صفوف الشعب الألماني. روت الأفلام الوثائقية مراراً وتكراراً عن تجاوزه جمهورية فايمار، لكنّها بقيت صامته بالنسبة إلى موقفه من حقوق الأقلّيات وحرّياتها بعد 1933. قدّمت الأفلام الروائية النازية شخصيات عباقرة واجهوا كلّ أنواع الصعاب؛ وبالتالي، اعتُبر الذين عارضوا هتلر متخلّفين معادين للتطوّر. أصبحت صالات السينما الألمانية مكاناً لتعزيز صورة هتلر كمواطن مهتمّ، ولو كان أحياناً صارماً متطلّباً، في صورة «نظيفة» مصمّمة لتشجيع الحصول على أكبر قدر ممكن من الدعم للزعيم النازي.

1- راجع القائمة وجدول المحتويات في BAB, NS10/45.

2- بعد انقضاء الحرب، استحصل هربرت سانت غور، من فرع مخابرات مدفعية الميدان، على أفلام باور عن هتلر (صوّر باور هتلر من 1935 إلى 1940). يبدو أنّ باور كان أخفاها في حوض للأزهار، حيث وجدها غور، واحتفظ بها في منزله في شاتانوجا، وربّما نسيها أيضاً، إلى أن قرّر إخراجها للعامّة في 1998. راجع سيباستيان كناور وميشائيل كلوفت، 'Hitler in Agfacolor', Der Spiegel 44 (1998), pp. 84-90.

3- راجع مثلاً the Deulig Tonwoche, 370، 7 فبراير 1939. طبعاً كان جوبلز يظهر في الأفلام الإخبارية منذداً باليهود، راجع مثلاً مقتطفاً من Ufa-Tonwoche من العام 1935 عبر الرابط https://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=4973 (تاريخ الاطّلاع 6 مايو 2017).

-6-

علامات التقدير

هتلر والممثّلون

أظهر معظم الممثّلين الألمان والنمساويين الذين بقوا في ألمانيا هتلر استعدادهم للعمل تحت راية القومية الاشتراكية. لقد أعطى هتلر الممثّلين الاهتمام الذي يحتاجون إليه: منحهم إعفاءات من الضريبة، حضر العروض الأولى لأفلامهم، أرسل لهم الهدايا، قدّم لهم الجوائز والألقاب، وأحياناً عمل على مساعدتهم وحمايتهم عندما كانوا يواجهون المصاعب. بالمقابل، قام الممثّلون بأدوار البطولة في أفلام استمتع بها هتلر، وقدّمت التسلية للجماهير، وشاركوا في أفلام دعاية سياسية عندما كان يُطلب منهم ذلك، فدعموا قضية هتلر السياسية. لكنّ هتلر لم يقم علاقات مع ممثّلات؛ ترك الأمر لجوبلز. كاد جوبلز يُضحّي بحياته المهنية لأجل ممثّلة واحدة، ليدا باروفا، لكن هتلر منعه. في حالته هو، كان من المستحيل التفكير في تضحية كتلك.

مذكّرات ووقائع

لغاية نشوب الحرب العالمية الثانية، أمضى هتلر الكثير من أوقات فراغه مع فنّانين من كلّ الأنواع، وخصوصاً ممثّلين، وكذلك فعل جوبلز. وقد وُجدت لائحة مدعوّين إلى عشاء مع هتلر وجوبلز في وزارة الدعاية في أكتوبر 1937 ضمّت أسماء ممثّلات مثل هيلده

كوربر، كارولا هوهن، إريكا دانهوف، فيتا بنكهوف، ليدا باروفا، وليل داغوفير، فضلاً عن الممثّل والمخرج فايت هارلان[1]. ويُشير جوبلز في يومياته إلى مناسبات اجتماعية، خاصّة أو رسمية، حضرها هتلر وبعض الممثّلين. وكان هتلر يدعو بانتظام نجمات أفلام مثل بريجيت هورني[2]، وريناتي مولر[3]، وجيني يوغو[4] إلى منزله في أوبرسالزبرج، وإلى لقاءات في مستشارية الرايخ. ولتسهيل إصدار الدعوات، أرسلت وزارة الدعاية قائمة بأرقام هواتف «جميع المعنيين بعالم الأفلام» وعناوينهم إلى مكتب معاوني هتلر عام 1937[5]. ويضمّ دفتر هتلر لأرقام الهاتف (ابتداءً من 1939) طبعاً أسماء جوبلز وروزنبرج وأطبّاء أسنان هتلر مثلاً، لكن أيضاً أسماء ممثّلين، وخصوصاً ممثّلات مثل ليني ريفنشتال، تروده مارلين، كاميلا هورن، جيني يوغو، يوتا فريبي، وماجدا شنايدر[6].

كان الممثّلون حذرين في أثناء عملية التخلّص من النازية من الاعتراف بأنّهم حضروا مناسبات اجتماعية بناءً على طلب هتلر، أو قضوا وقتاً برفقته في مناسبات أخرى، إلّا إذا لم يكن لديهم الخيار. وحتّى في تلك الحالة حاولوا أن ينفوا الأدلّة. عندما عُرضت مثلاً على الممثّلة أولغا تشيكوفا المولودة في روسيا صورة تُظهرها في مقعد إلى جانب هتلر في حفلة موسيقية، حاولت محاولة خرقاء أن تشرح أنّ تلك كانت مجرّد

1- BAB, NS10/43: 'Gästeliste für die Abendeinladung am 29. Oktober 1937'.

2- يوليوس شاوب، In Hitlers Schatten (Stegen-Ammersee, 2010), p. 110.

3- IfZ, ZS-0287: 'Niederschrift der Unterredung mit Fräulein Antonie Reichert'، 9 سبتمبر 1952.

4- أنا بلايم وكورت كوخ، Bei Hitler: Zimmermädchen Annas Erinnerungen (Munich, 2005), p. 79.

5- BAB, NS10/43: Letter to Adjutantur des Führers، 28 مايو 1937.

6- BAB, NS10/591: 'Terminkalender und Telefonbuch Hitlers. geführt von Max Wünsche, 1939. Ordonnanzoffizier und Adjutant Hitlers 07. Okt. 1939 09 يناير 1940.

مصادفة[1]. لكن عندما بدأ الممثّلون يكتبون مذكّراتهم ابتداءً من ستّينيات القرن العشرين، كانوا يميلون إلى السرد المفصّل لفترات بعد الظهر أو الأمسيات التي كانوا يقضونها مع هتلر، إذ لم يعد التخلّص من النازية يُشكّل تهديداً لمسيرتهم المهنية، فساعدت حكاياتهم المتنوّعة على إشباع رغبة عارمة لدى الجماهير في معرفة كلّ شيء عن الفوهرر وحياته الخاصّة. تتذكّر كاميلا هورن مثلاً عشاءً مع هتلر وجوبلز. كانت تضع الماكياج بخلاف مدعوّات أخريات مثل يوغو وتشيكوفا؛ إذ لم يُعلمها أحد أنّ هتلر كان يُفضّل النساء من دون ماكياج[2]. ويتذكّر الملاكم ماكس شميلينج أنّ هتلر كان يحبّ التودّد إلى نجوم عالم الرياضة أو الفنون، بمن فيهم زوجته الممثّلة آني أوندرا، عبر إرسال التهنئات والأزهار والدعوات[3]. ويقول فايت هارلان، الذي نال فيلمه «الحاكم» إعجاب هتلر، إنّه دُعي برفقة بطل الفيلم إميل يانينجس، إلى مستشارية الرايخ عام 1937[4]. وفي العام 1939، تلقّى الممثّل والمغنّي الهولندي يوهانس هيسترز دعوة لحضور حفلة استقبال لفنّانين من كلّ مجال تُقام في ميونيخ احتفالاً بيوم الفنون الألمانية. لم يكن هيسترز راغباً في الذهاب، بسبب ارتباطات له في برلين. لكنّه استلم برقية أعلمته أنّ هتلر يريده أن يظهر بدور دانيلو في عرض استثنائي لأوبريت هتلر المفضّلة، «الأرملة السعيدة» لفرانز ليهار. ويذكر هيسترز أنّ القطار إلى ميونيخ كان حافلاً بالفنّانين: رسّامين، موسيقيين، مغنّين، راقصين، كتّاب وممثّلين كلّهم كانوا في طريقهم إلى الحفلة. لم تُكلّف الرحلة شيئاً، ليس أكثر من النبيذ

1- BAB, R9361-V/113401: 'Rücksprache mit Frau Olga Tschechowa، 15 مارس 1946؛ 'Vernehmung von Frau Tschechowa'، 6 يونيو 1946. لم تأتِ تشيكوفا على ذكر أي علاقة لها بمحاولة تجسس سوفياتية لاغتيال هتلر، ما كان من شأنه أن يُضيء ناحية أخرى من حضورها مناسبات كتلك. راجع أنتوني بيفور، The Mystery of Olga Chekhova (London, 2005).

2- كاميلا هورن، Verliebt in die Liebe (Frankfurt and Berlin, 1990), p. 178.

3- ماكس شميلينج، Erinnerungen (Frankfurt and Berlin, 1977), p. 263.

4- فايت هارلان، Im Schatten meiner Filme (Gütersloh, 1966), pp. 40–51.

والطعام الذي استمتعوا به في طريقهم. وأدّى هيسترز دور دانيلو، قبل أن يتوجّه إلى الحفلة الفاخرة في البيت الألماني للفنون. كان يتضوّر جوعاً عندما وصل؛ ويتذكّر كيف اهتمّ هتلر شخصياً بأن يُحضروا له ما يأكله[1].

يظهر هتلر في مذكّرات الممثّلين في صورة مضحكة نوعاً ما. فقد تمّ اختيار الحكايات بعناية ووضعها في قالب مسرحي لتُصغّر من حجم هتلر بشكل من الأشكال من قبل الممثّلين أنفسهم الذين أخبروا قرّاءهم الألمان بعد الحرب أنّ المناسبات الاجتماعية المتعلّقة بالزعيم النازي أتاحت لهم الفرصة كي يسخروا منه. تصف الممثّلة والراقصة المجرية ماريكا روك في مذكّراتها كيف كان المشاهير يقفون في حفلات هتلر بالصفّ كي يلتقوا الفوهرر. ولكن بخلاف الآخرين قرّرت ألّا ترفع ذراعها في تحيّة هتلر النازية[2]. ويروي الممثّل النمساوي بول هوربيغر أنّه في واحدة من سهرات هتلر دون كحول، مرّر خلسة هو ورفيقاه الممثّلان تيو لينغن وجورج ألكسندر زجاجتَيْ شمبانيا[3]. وتذكر الممثّلة زارا لياندر أنّها، عندما وجدت نفسها تقف قرب هتلر، سألته إذا فكّر في طريقة يُثبّت بها شعره، وقد أجابها هتلر، بعد لحظة من الانزعاج، بأنّه جرّب كلّ شيء، من الزيت إلى المراهم إلى كلّ أنواع الصبغات، ولم ينفع شيء: «لم يكفّ شعري عن الوقوع إلى الأمام وتغطية جبيني»[4]. وتقول أولغا، والدة الممثّلة آدا تشيكوفا إنّه في حفلة استقبال أقيمت على شرف زيارة لموسوليني، تجاهلت آدا معاون هتلر عندما قال لها إنّه لا يُسمح لأحد بالمغادرة قبل هتلر نفسه، وكانت تلك لحظة استخفاف يعتقَد أنّها أدّت إلى «شطب اسم تشيكوفا من قائمة مدعوّي المستشارية الألمانية»[5].

1 يوهانس هيسترز، Ich bin gottseidank nicht mehr jung (Munich, 1993), p. 117.

2 ماريكا روك، Herz mit Paprika (Munich, 1976), pp. 100 101.

3 بول هوربيجر، Ich hab für Euch gespielt (Frankfurt and Berlin, 1989), p. 230.

4 زارا لياندر، Es war so wunderbar! Mein Leben (Hamburg, 1973), p. 179.

5 أولغا تشيكوفا، Meine Uhren gehen anders (Munich and Berlin, 1973), p. 164.

تُمتّع تيشكوفا أيضاً قارئيها بعد الحرب بواحدة من أشهر نوادر المسرح في الرايخ الثالث. في أثناء حفلة في وزارة الدعاية، كانت سيّدة المسرح الألماني، الممثّلة الألمانية-الهولندية أديل ساندروك، تطنب في الحديث عن أيّام نجوميتها في مسرح بورجثياتر في فيينا عندما قاطعها هتلر بذكرياته هو عن ذلك المسرح. وعندما قال إنّه من المؤسف أنّ ممثّلين يهوداً حقّقوا شهرتهم ومجدهم هناك، ردّت ساندروك قائلة: «سيّدي مستشار الرايخ، لنقفل على هذا الموضوع. لا أريد أن أسمع شيئاً عنه. ولكن، إذا كان الأمر يهمّك، وبيني وبينك، كان أفضل عشّاقي دائماً من اليهود». ويُقال إنّ هتلر تجمّد مكانه كالحجر[1].

هناك عدد لا يُحصى من الأمثلة عن سير ذاتية مماثلة تذكر هتلر، وجوبلز، كموضوعين للسخرية، والتقزيم، والتباهي من قبل الممثّلين. ربّما تحتوي تلك القصص بعض الحقيقة، فضلاً عن التجميل. من الممكن أن نُصدّق مثلاً أن يُحاول الممثّلان تيو لينغن وجورج ألكسندر تأدية عرض صغير من التحدّي بشرب الكحول من وراء ظهر هتلر. فزوجة ألكسندر يهودية، وزوجة لينغن نصف يهودية، وتعرّض كلاهما لمشكلات في الرايخ الثالث نتيجة لذلك[2]. لكنّ هوربيغر كان واحداً من ممثّلين ومخرجين عديدين أعلنوا تأييدهم قرار هتلر في ضمّ النمسا عام 1938[3]. وفي حين زعم في سيرة حياته الذاتية أنّه صوّت ضدّ «اتّحاد» النمسا مع الرايخ، فقد قدّم في صحيفة تصدر في فيينا

1- تشيكوفا، Meine Uhren gehen anders, pp. 145-46.

2- كانت غرفة أفلام الرايخ ووزارة الدعاية تحتفظان بقوائم بأسماء الممثّلين اليهود وأنصاف اليهود. راجع BAB, R55/21306: 'Liste der Filmschaffenden, die nicht arisch sind bzw. mit einem Nichtarier verheiratet sind'.

3- وكانت تشمل جوستاف جروندينز، أوسكار سيما، فيكتور دي كوفا، فايت هارلان وويلي فورست. راجع 'Die deutsche Kunst dankt dem Führer', Licht Bild Bühne، 8 أبريل 1938. 'Wiener Künstler zum 10. April', Neues Wiener Journal، 7 أبريل 1938.

في 7 أبريل 1938 دعمه الكامل[1]. ما كان ينقص في روايات الممثّلين الذين تابعوا مسيرتهم المهنية بين العامين 1933 و1945 عن ماضيهم هو استكشاف إلى أيّ مدى يُحتمل أنّهم كانوا يُقدّرون هتلر، أو بعض النواحي في سياسته. قلّما يسأل الممثّلون إذا كانوا متورّطين في تأييد النظام النازي، مباشرةً أو غير مباشرة، إذ يُفضّلون تقديم أنفسهم على أنّهم مناهضون للنازية. والسخرية من هتلر في سير حياتهم هي مشكلة كيفما نظرنا إليها: إذا كانوا لم يأخذوا هتلر على محمل الجدّ في ذلك الوقت، ففي ذلك دليل على جهل سياسي مطبق. وإذا قرّروا فيما بعد ألّا يأخذوه على محمل الجدّ، فقد كانوا يجعلونه تافهاً، وكذا يكون دورهم في عهد الرايخ الثالث.

ترى مصادر أخرى أنّه يُحتمل أنّه كان للممثّلين مواقف أكثر إيجابية. في أبريل 1933، استمتع جوبلز وهتلر بحفلة شاي ومشاهدة أفلام برفقة ممثّلين مثل بريجيت هيلم، ريناتي مولر، كايث دورش، وفريدريك مايسلر. يقول جوبلز: «كلّهم يشعرون بالسعادة بيننا»[2]. ربّما هو خلط بين التهذيب والرضا، لكن يُحتمل أيضاً أنّ الممثّلين المدعوّين كانوا فعلاً سعداء بحضور «حفلة الشاي ومشاهدة الأفلام». كان الممثّلون غالباً ما يردّون عمّا يصلهم من هتلر من هدايا[3]، أو عبارات تهنئة، في برقيات أو رسائل تملّق له. عندما أثنى هتلر على أداء إميل يانينجس لدوره في «روبرت كوخ»[4]، أجاب يانينجس ببرقية يؤكّد فيها لهتلر أنّ «تقديرك

1- 'Wiener Künstler zum 10. April, Neues Wiener Journal'، 7 أبريل 1938.
2- GTB، 2 أبريل 1933.
3- راجع مثلاً، «قائمة هتلر للهدايا» في 1935 و1936، في مؤلف أنطون يواكيمشتالر، Hitlers Liste: Ein Dokument persönlicher Beziehungen (Munich, 2003), pp. 12-15. تشير القائمة إلى عطر كهدية للممثلة ماريان هوب، وإناء سكاكر من البورسلين لجيني يوغو.
4- راجع الفصل الخامس.

يمنحني القوّة ويُحفّزني لمواصلة التزامي قدر استطاعتي تعزيز سمعة الأفلام الألمانية»[1]. لم تكن تلك البرقيات والرسائل مكتوبة رداً على بادرة من هتلر وحسب. قد تكون ماريكا روك رفضت تأدية تحيّة هتلر أو لم ترفض، لكن المؤكّد أنّها كتبت لهتلر عام 1937 تطلب منه أن يُرسل إليها صورتين تحملان توقيعه. وقد استجاب لطلبها بكلّ لباقة. أعطت إحدى تلك الصورتين لوالديها في بودابست، بينما وجدت الصورة الثانية محلاً يليق بها، كما تزعم في رسالة تفيض بالشكر لهتلر، على مكتبها، لتعطيها الإلهام لعملها في المستقبل[2]. في حفلة استقبال عام 1937 بعد العرض الأوّل في برلين لنسخة جديدة من مسرحية «عذراء أورليان» لشيللر، فإنّ معاون هتلر الشخصي، يوليوس شاوب، أخبر لويز أولريخ، التي أدّت الدور الرئيسي، أنّ هتلر لطالما كان مُعجباً بالمسرحية: «هناك بعض النواحي المشتركة معه، فهو وجان دارك كلاهما من أصول بسيطة، قريبة من الشعب، واختيرا لإنقاذ أمّتهما. هي كانت تسمع أصواتاً، وهو يسمع صوت القدر». لم يكن لدى أولريخ، إذا حكمنا من خلال هذه الحكاية المسرودة بسخرية في سيرتها الذاتية، ما يكفي من الاحترام لهتلر[3]. ومع ذلك كتبت له في يناير 1938 تتذكّر بحنين الوقت الذي قضته معه بعد عرض «عذراء أورليان» الأوّل. تذكّرت كيف أسرّ قلبها عندما طلب منها أن تُعلمه متى ستُمثّل ثانيةً، وقد لبّت طلبه فيما بعد، مضيفةً أنّ «من دواعي فرحتها الكبرى» أن تُمثّل له من جديد[4]. كذلك لم يتجنّب الممثّلون تقديم دعمهم لمهمّة هتلر السياسية. أرسلت إريكا فون تلمان، التي مثّلت لاحقاً في أوّل فيلم ألماني ملوّن: «السيّدات دبلوماسيون أفضل» (1941)، تمنّيات بعيد ميلاد هتلر عام 1937: «كأنّنا نعيش في واحة، محاطة بعالم

1- BAB, R9361 V/110430، برقية من يانينجس إلى هتلر، 18 أغسطس 1938.

2- BAB, NS10/111: ماريكا روك، رسالة إلى الفوهرر، 22 مارس 1937.

3- لويز أولريخ، Komm auf die Schaukel, Luise: Balance eines Lebens (Munich, 1990), p. 123.

4- راجع BAB, R9361 V/119997: رسالة من أولريخ إلى هتلر، 20 يناير 1938.

خارجي تملؤه البلبلة والخوف والدمار. نُفكّر فيك دوماً بعميق الامتنان، سيّدي الفوهرر، ونتمنّى أن تبقى محمياً مبارَكاً»[1].

كان الممثّلون يعرفون بالطبع أنّه من الحسّ المهني السليم قبول دعوات هتلر (التي ادّعوا فيما بعد أنّهم رفضوها تكراراً). بدا الممثّل أكسل فون أمبيسر أكثر انتقاداً للذات عندما سلّم في العام 1980 «بحماسته» لفكرة لقاء هتلر في أثناء حفلة استقبال عام 1939، واعتباره ذلك اللقاء إفساحاً في المجال لفرص في مسيرته المهنية. حتّى أنّه يسأل نفسه لِم لم يُحاول أحد قتل هتلر، مُقرّاً على العلن بجبنه. ويُبرّر إحجامه عن تلك المحاولة بذريعة أنّ الممثّلين غير قادرين على القيام بأفعال سياسية أو ثوروية؛ أفعال لا تدخل ضمن مهاراتهم، لأنّهم كانوا «لاعبين»[2]. كان ذلك رأياً شاركه فيه جوبلز إلى حدّ ما. فقد كتب في يوميّاته في 6 سبتمبر 1938: «مع الفوهرر بين الفنّانين. أخيراً شيء غير سياسي من جديد». الفنّانون، بالنسبة إلى هتلر وجوبلز، كانوا نوعاً من الاستراحة من السياسة، أو بشكل عامّ أكثر من عالم السياسيين والدبلوماسيين والعسكريين. غير أنّه لا يجوز أن نستخلص هنا أنّه يمكن إعفاء الممثّلين من مسؤولية المشاركة في قطاع أفلام يعمل في ظلّ دكتاتورية، خصوصاً أنّه، وللمفارقة، كان مظهرهم غير المسيّس ما يجعلهم نافعين سياسياً. كان النازيون يستعرضونهم كدليل على أنّ الرايخ الثالث اهتمّ أيضاً بالجاذبية والأناقة، وليس بالأيديولوجيا فقط.

بحثاً عن الولاء

أغدق هتلر الثناء على الممثّلين وغيرهم من الفنّانين والشخصيّات الرياضية، على الأقلّ على مستوى واحد، لأنّه كان يُقدّرهم. ولكونه عاش في الماضي حياة بوهيمية، وحاول أن يكسب عيشه كفنّان فتابع دروساً

1- BAB, NS10/111: رسالة من إريكا فون تيلمان إلى هتلر، 18 أبريل 1937.

2- أكسل فون أمباسر، Nimm einen Namen mit A. (Frankfurt and Berlin, 1985), pp. 151-53.

في التمثيل على يد مغنّي أوبرا، يُعتبر قضاؤه الوقت مع فنّانين من كلّ نوع طريقة لإعادة العلاقة بأسلوب حياته القديم، وتصوّر سيرة مختلفة. وأكثر من ذلك، لأنّه كان يقضي الوقت الطويل في مشاهدة الأفلام، ليس غريباً أن يسعى إلى إحاطة نفسه بالأشخاص الذين كانوا يُمثّلون فيها، فيحظى بذلك بميزة هي ميزة قوّة. يبدو أنّه كان لديه ميل فطري إلى إدهاش الممثّلين بحضوره، على الرّغم من الشكوك في اختياره مواضيع النقاش والتحادث معهم. يذكر الممثّل والمخرج لويس ترنكر هتلر متوجّهاً إلى مجموعة من الممثّلين بالحديث عن الدبّابات والمدافع والأسلحة الرشّاشة عام 1934، أي «بالكاد سنة واحدة بعد استلامه السلطة»[1]. وفي السنة ذاتها، ألقى هتلر حديثاً منفرداً مطوّلاً عن موضوع المطّاط الصناعي للممثّلتين برتا دروز وماريا بارد[2]. ربّما كان هتلر ينظر إلى الممثّلين كفئة من المستمعين المناسبين لاختبار قدراته البلاغية، وكأنّ حضورهم لتقديره يؤكّد له مستوى مهاراته التمثيلية الخاصّة. وفي بعض المناسبات، كان ضيوف هتلر يخضعون لعرض طويل للشرائط الإخبارية، كما يذكر بول هوربيجر عندما دُعي إلى مستشارية الرايخ عام 1935. قرّر يومذاك هو وزميلاه الممثّلان تيو لينغن وجورج ألكسندر، بنيّة السخرية بلا شك، أن يُصفّقوا في المرّة التالية التي تظهر فيها صورة قريبة لهتلر على الشاشة في الفيلم الإخباري، ما دعا هتلر إلى الوقوف والانحناء[3]. ويُشبّه هوربيجر باستعلاء في مذكّراته انحناءة هتلر بانحناءة ممثّل رديء[4]. لقد غفل عن حقيقة أنّ هتلر نفسه كان قادراً على السخرية. واعترف هوربيجر بأنّ المناسبة بأسرها كانت طريقة هتلر للاحتفال بشخصه[5]. وبالفعل كان

1- لويس ترينكر، Alles gut gegangen: Geschichten aus meinem Leben (Munich, 1974), p. 303.

2- بيرتا دروز، Wohin des Wegs (Munich and Vienna, 1986), p. 169.

3- هوربيجر، Ich habe für Euch gespielt, p. 232.

4- هوربيجر، Ich habe für Euch gespielt, p. 232.

5- هوربيجر، Ich habe für Euch gespielt, p. 231.

هناك مغزى من وراء تلك العروض الخاصّة للأفلام الإخبارية، خصوصاً أمام جمهور من الممثّلين المأسورين. كانت تلك طريقة هتلر في إثبات أنّه في الرايخ الثالث، البطولة له وحده. «على الفوهرر أن يهزّ الجماهير كما يفعل الممثّل» قالها هتلر عام 1933[1]. وأيّ طريقة أفضل لإثبات قدراته من أن يهزّ الممثّلين أنفسهم؟

كان ماكس شميلينج يعتقد أنّ هتلر كان يشعر فعلاً كأنّه في بيته برفقة الممثّلين والفنّانين الآخرين. وكذلك رأى أنّ رغبة هتلر في مشاركتهم حضوره كانت تجمع «مشاعر عفوية يُضاف إليها عنصر مدروس»[2]. سواء أكان الممثّلون «لاسياسيين» أم لا، فعندما كان هتلر يدعوهم إلى مائدته، كان يقصد إطراءهم بالسماح لهم بالاقتراب من مركز السلطة. ومثل جوبلز، كان هتلر يريد أن يرى الممثّلين يؤدّون أدوارهم في الحياة النازية العامّة، كما على خشبة المسرح أو الشاشة، وأفضل طريقة لذلك كانت عبر منحهم الإحساس بأنّهم مميّزون. ولم يتمّ ذلك من خلال الدعوات والهدايا وحسب، بل أيضاً بالتغاضي عن شهيّتهم للأجور الكبيرة. على الرغم من شكاوى الصحافة النازية المتكرّرة لغاية منتصف ثلاثينيات القرن الماضي على الأقلّ لكون الممثّلين يكسبون أكثر من المعقول[3]، لم يُحاول هتلر ولا جوبلز جدّياً وضع حدّ للمشكلة[4]. وهتلر هو الذي كان وراء منح إعفاءات ضريبية «لكلّ البارزين في عالم

1- راجع هنريك إبيرلي وماتياس أوهل، eds, Das Buch Hitler: Geheimdossier des NKWD für Josef W. Stalin (Cologne, 2005), p. 36.

2- شميلينج، Erinnerungen, p. 263.

3- راجع مثلاً 'Große Summen – Große Pläne – aber auch ein großer Geist?', Der Film، 19 مايو 1935، و'Ruhm in Zahlen', Der Film، 19 أكتوبر 1935.

4- الأغلب أنّ هتلر، تحت الضغوطات المالية في فترة الحرب، طلب من بورمان إصدار تعليمات إلى جوبلز لزيادة الرسوم في عالمي الأوبرا والمسرح. راجع BAB, NS18/748: Bormann to Goebbels، 14 أبريل 1942.

الفنّ»، كما عبّر جوبلز[1]. لقد قرّر اعتبار حتّى 33 بالمئة من مدخولهم غير قابل للضريبة كنفقة مرتبطة بالعمل. ثمّ رفعها إلى 40 بالمئة بالنسبة إلى «الفنّانين البارزين». شكت وزارة المالية من أنّ قائمة الـ253 اسماً مؤهّلاً كما طرح جوبلز كانت طويلة على نحو مبالغ فيه. ففي حالة أكثرية تلك الأسماء، وكانت معظمها لممثّلين[2]، كانت النفقة الحقيقية المتعلّقة بالعمل أقلّ بكثير من 40 بالمئة[3]. غير أنّه تمّ إصدار حكم في 28 نوفمبر يلتزم تمنّي هتلر. كان «فنّان أفلام» يُعرَف بأنّه «بارز» إذا كان يكسب أكثر من 100,000 مارك رايخ في السنة[4]. كانت إعفاءات هتلر الضريبية تمثّل ميزة معتبرة: مثلاً كسب هانس ألبرس في العام 1937 مبلغ 562,000 مارك رايخ، وزميلته كايث دورش مبلغاً أكثر تواضعاً هو 152,700 مارك رايخ[5]. إلاّ أنّ فرحة الممثّلين ربّما لم تدم ولم يتمّ تطبيق حكم الإعفاءات الضريبية طويلاً، لأنّ جوبلز سحب تلك الميزة عندما بدأت الحرب[6]. من جهة أخرى، عمل جوبلز وهتلر على إدراج خطط عامّة لتخصيص معاش تقاعد للعاملين في المجال الفنّي[7]. وتمّ تنفيذ خطّة تقاعد لأفراد غرفة مسرح الرايخ في العام 1938، استفاد منها الكثيرون ممّن مثّلوا في السينما وكذلك في المسرح.

1- GTB، 15 ديسمبر 1937. راجع أيضاً GTB، 20 فبراير 1938.

2- القوائم مذكورة في BAB, R55/123.

3- BAB, R55/123: Reichsminister der Finanzen to the Reichsminister und Chef der Reichskanzlei، 18 يونيو 1938. راجع أيضاً الموضوع في BAB, R2/56522.

4- BAB, R55/123: 'Der Reichsminister der Finanzen. Betrifft: Besteuerung prominenter Künstler'، 28 نوفمبر 1938.

5- BAB, R55/123: Reichsminister der Finanzen to the Reichsminister und Chef der Reichskanzlei، 18 يونيو 1938.

6- BAB, R2/56522: Reichsminister der Finanzen to the Reichsminister und Chef der Reichskanzlei، مايو 1942.

7- في 3 مارس 1937، سجّل جوبلز في يوميّاته أنّ هتلر سيُقرّر إذا كان سيتمّ تمويل ذلك من إعانات الرايخ أو كرسم إضافي طفيف على أسعار تذاكر المسرح. راجع آلن إي. ستاينفايس، Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts (Chapel Hill and London, 1993), pp. 100-01.

إنّ زيارات هتلر العلنية، كمستشار للرايخ، إلى صالات السينما، وتلزيمه إخراج أفلام إلى ليني ريفنشتال، وحضوره المنتظم في مناسبات على علاقة بالسينما بين 1933 و1939 ساعدت كلّها على خلق الانطباع بأنّ الممثّلين والمخرجين كانوا في عهد هتلر يحظون بأهمّية عالية في الدولة. حتّى لو كان جوبلز القوّة المحرّكة وراء شؤون الأفلام، فقد أدّى هتلر دوره، أيضاً. في العام 1937، أعدّ جوبلز عمليّة استحواذ من قبل الدولة على شركة الاستديوهات الألمانية Ufa لإنتاج الأفلام وسعى جاهداً لإعادة هيكلتها وتحسين الإنتاج. كان جوبلز يُبقي هتلر على اطّلاع، وكان الأخير يُوافق على تدابير جوبلز[1]. من تلك التدابير إدخال الممثّلين والمخرجين في مجلس الإشراف في Ufa. مثلاً أُتيح لماتياس فيمان، يوجين كلوبفر، بول هاتمان وكارل ريتر أن يتصوّروا أنّ لديهم دوراً مهماً يلعبونه حالما يُصبحون من أعضاء المجلس. بشكل أكثر عموميّة، أشرف جوبلز، بعد موافقة هتلر، على تسليم المخرجين والممثّلين مراكز إدارية، مثلاً في غرفة مسرح الرايخ وغرفة سينما الرايخ. أن يُعهد إليهم بتلك المهامّ شبه الرسمية هو تأكيد على تواطؤهم. ربّما كان جوبلز وراء تأسيس أرشيف أفلام الرايخ، أو إنشاء جائزتي الفيلم الوطني والكتاب الوطني، لكنّ هتلر حضر افتتاح أرشيف أفلام الرايخ في 4 فبراير 1935[2]، وحفل توزيع جوائز الفيلم الوطني والكتاب الوطني. هو الذي اختار بالتعاون مع جوبلز المخرجين الذين فازوا بالجائزة[3]، وكانوا ممتنّين له. بعد حصول المخرج كارل فروهليش عليها في العام 1936، أرسل برقية إلى هتلر معبّراً عن «سعادته وامتنانه النابع من القلب»[4]. كذلك كان لهتلر يد في اختيار أيّ ممثّلين ينالون التقدير النازي «ممثّل الدولة السينمائي»، وفي المكافأة بألقاب جدارة، كاختيار كارل ريتر مثلاً في العام 1939.

1- راجع GTB، 8 مارس 1937.

2- 'Der Führer im Harnack-Haus', Deutsches Nachrichtenbüro، 5 فبراير 1935.

3- راجع GTB، 1 مايو 1939.

4- BAB, R43 II/90: Telegram from Froelich to Hitler، 2 مايو 1935.

استدعى إغداق المزايا على المخرجين والممثّلين بالضرورة تورّطهم في السياسات النازية، ومعها التوقّع أنّ عليهم، عند ندائهم، أن يضعوا أنفسهم في تصرّف النظام، كما جرى في أثناء برنامج المساعدات الشتائية عندما أدّوا واجبهم بالمشاركة في جمع الأموال. كانت المساعدات الشتائية قد أُنشئت في عهد المستشار هينريك برونينج عام 1931، لكنّ النازيين سرعان ما حوّلوها إلى دعاية سياسية لوعيهم الاجتماعي المفترض. ساعد الممثّلون على دفع شعبية الجانب الخيري. ونُشرت صور لهتلر وهو يضع قطع النقود المعدنية في علب الصفيح التي كان يحملها الممثّلون، ما زاد المفعول قوّة. وللإنصاف، كان الممثّلون يوضعون تحت الضغط كي يُشاركوا، وكي يُساهموا بالتبرّع هم أيضاً. وعند عدم وصول التبرّع، يتمّ تذكيرهم برسالة كي «لا ينأوا بأنفسهم» عن «تعهّد الفوهرر بالعمل الاجتماعي العظيم»[1]. كان النازيون يُنظّمون أيضاً حفلات أفلام يُعلنون عنها على نطاق واسع. ولم تكن هذه عبارة عن لقاءات بين الممثّلين وحسب. عام 1935، أُقيم حفل الأفلام في برلين في أثناء مؤتمر الأفلام العالمي، الذي حضره موفدون من بلدان أوروبية مختلفة[2]. وكان حفل الأفلام الجانب الاجتماعي من تلك المهمّة السياسية. يومها أصرّ جوبلز، «كي يعطي المناسبة صفة تمثيلية مناسبة»، أن يتفرّغ لها الأشخاص الذين لهم علاقة بقطاع الأفلام[3]. عام 1938، قام هتلر بتمويل حفل الأفلام في ميونيخ لأنّ الحفل استقبل رئيس الوزراء

1- راجع مثلاً BAB, R9361-V/110305: Carl Auen to Marianne Hoppe، 18 نوفمبر 1937.

2- راجع بنجامين جورج مارتن، 'European Cinema for Europe! The International Film) Chamber, 1935-42'، في مؤلف رويل فاندي وينكل وديفيد ولش Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema (Basingtoke, 2011), pp. 25-41. وأيضاً «Dem Wohl des völkerverbindenden Films zu dienen!»، Der Film، 27 أبريل 1935.

3- أرسلت غرفة أفلام الرايخ بهذا الشأن رسائل إلى الممثّلين، راجع BAB, R9361-V/110204: Reichsfachschaft Film to Werner Hinz، 6 أبريل 1935.

اليوغسلافي وزوجته: وأضفى الممثّلون والمخرجون أجواء لطيفة على زيارته[1]. في حالات كتلك، كان الممثّلون يُسلّمون أدوار المندوبين الثقافيين للنازية، سواء أكان يعجبهم أم لا.

غالباً ما استُخدم الممثّلون أيضاً كسفراء للجهود النازية كي تبدو دولية ومنفتحة على العالم الخارجي، على الرغم من روحها القومية ورفضها العالمي للصفة «اليهودية». كان هناك عدد لا بأس به من الممثّلين الأوائل في عهد الرايخ الثالث من غير الألمان أو النمساويين، وخصوصاً ممثّلات: كانت ليدا باروفا تشيكية، وبولا نِغري بولندية، وماريكا روك من أصول مجرية، وأولغا تشيكوفا مولودة في الإمبراطورية الروسية (في ما هو اليوم أرمينيا) وزارا لياندر سويدية. وكانت ليليان هارفي نصف إنجليزية، وإيلسه فرنر نصف هولندية. وكان كثيرون من ممثّلي الرايخ الثالث نجوماً عالميين، مثل إميل يانينجس، وكثيرون أدّوا أدواراً في أفلام ليس في ألمانيا فقط، بل أيضاً في أماكن أخرى مثل بريجيت هورني، التي مثّلت في أفلام بريطانية وألمانية في ثلاثينيات القرن الماضي. بدأ جوبلز عام 1938 يعبّر عن قلقه حيال وجود الكثير من الأجانب في الأفلام الألمانية[2]، لكنّه بالكاد فعل شيئاً ليحدّ من الأمر؛ على العكس، بدت علاقته بليدا باروفا كأنّها تشجيع له[3]، فضلًا عن أنّه كان يمكن استخدام الطابع العالمي لقطاع الأفلام الألماني لإثبات لباقة ألمانيا النازية المفترضة. ويستنتج المؤرّخ السينمائي جيرد ألبرخت، في دراسة إبداعية له من العام 1969، أنّه من الأفلام الروائية التي أُنتجت في عهد النازية، يمكن تصنيف 135 فقط

1- BAB, R43/390: Adjutantur des Führers to Reichsminister Lammers، 30 مايو 1938.

2- GTB، 8 يناير 1938، 11 يناير 1938، 2 ديسمبر 1938.

3- على الرغم من كون جوبلز في وسط الفضيحة التي أحاطت بعلاقته، فقد استطاع العمل على الحدّ من عدد غير الألمان في قطاع السينما؛ راجع GTB، 13 ديسمبر 1938.

على أنّها أفلام دعاية سياسية، بينما كانت 941 منها «أفلاماً غير دعائية»[1]. غالباً ما يُشار إلى هذا التباين، وليس أقلّه من قِبل ممثّلي الرايخ الثالث السابقين، كدليل على أنّ معظم الأفلام الألمانية المنتجة بين 1933 و1945 كانت غير سياسية. لكن لو سلّمنا بهذا الادّعاء القابل للنقاش للحظة، نجد أنّه يغفل عن نقطة مهمّة. عندما كانت أفلام العهد النازي تُعرض في بلدان ديمقراطية مثل بريطانيا أو الولايات المتّحدة، كان عرضها يُساعد، بظهورها كأفلام جذّابة وبريئة، على خلق الانطباع في الخارج أنّ ألمانيا ربّما لم تكن في ظلّ هتلر بالرداءة كما كانت تظهر في الصحف. وعندما كان روّاد السينما الألمان يتدفّقون إلى داخل الصالات لمشاهدة أفلام كوميدية ألمانية، كانوا يهربون ذهنياً وعاطفياً من عالم القومية الاشتراكية. كانت الأفلام «غير السياسية» تُخفّف مؤقّتاً وتمحو أيّ سخط ربّما كان يكنّه الجمهور تجاه النظام السياسي.

أن يكون مخرجو الرايخ الثالث أنتجوا أفلاماً كوميدية وموسيقية وظهر فيها ممثّلون ليس بالضرورة علامة على معارضة هادئة. ربّما كان صحيحاً أنّ هتلر طلب أفلام دعاية سياسية أكثر ممّا يسع جوبلز إنتاجه، ولكن لا نستنتج من ذلك أنّه لم يكن يريد أفلاماً كوميدية أو موسيقية، فمشاهداته في جلساته الخاصّة تُثبت العكس. كان الممثّلون الذين بقوا في ألمانيا بعد استبعاد اليهود وغيرهم من الحياة الثقافية، والذين واصلوا المشاركة في أفلام خفيفة الظلّ، يُساهمون في نشر وهم مُضرّ. كذلك عندما كان يُطلب منهم الظهور في أفلام دعاية سياسية، لم يكونوا يرفضون. بعض الأمثلة عن ممثّلين قاموا بذلك يُثبت أنّ بعض المرونة كانت ممكنة. يقول ألبرخت إنّ السُّبع فقط من كلّ الأفلام الألمانية التي عُرضت أوّلاً

1- راجع جيرد ألبرخت، Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs (Stuttgart, 1969), pp. 108-09.

في الفترة النازية كانت أفلام دعاية[1]. لكنّه يُصنّف بعض الأفلام على أنّها غير دعائية بينما هي في الواقع كذلك[2]. أكثر من هذا، ووفقاً لإحصاءاته نفسها، أدّى 84 ممثّلاً وممثّلة أدواراً رئيسية في واحد أو أكثر من أفلام الدعاية. وقام كثيرون غيرهم بأدوار أصغر[3].

يكفي المرء أن ينظر إلى أفلام الدعاية الرئيسية من فترة ما قبل الحرب ليُميّز إلى أي مدى كان الممثّلون البارزون موجودين في أفلام تُروّج للمعتقدات النازية. بول فيجينير مثلاً، الشهير بدوره في فيلم الرعب الكلاسيكي «آلي الظلام: كيف أتى إلى العالم» (1920)، ظهر في فيلم فرانز فنزلر عن كتائب الاس آ «هانس فيستمار» (1933). وأدّى هانس ألبرس ويوجين كلوبفر دورَيْ بطولة في فيلم جوستاف أوسيكي المناهض للسوفيات «لاجئون» (1933)، بينما مثّلت ماريا كوبنهوفر وفريدريك كايسلر الدورين الأوّلين في فيلم بيتر هاجن «خيول في معاناة» (1935)، والمعاناة المقصودة هي تلك التي عاشها ألمان الفولجا على أيدي الشيوعيين. وكان هناك أيضاً فيلم كارل ريتر عن التجسّس المضادّ لبريطانيا «خائنون» (1936) بطولة ويلي بيرغل وليدا باروفا، بينما ضمّ أوّل فيلم لريتر عن الحرب العالمية الأولى «العملية ميكائيل» (1937) الذي يُثني على التضحية الذاتية ماتياس فيمان، هينريك جورج وويلي بيرجل. كانت مبادئ هتلر وسياساته تتوالى وتتعزّز عبر الأفلام الروائية الدعائية، مشفوعة بممثّلين مهمّين أعطوها وزنها وأهمّيتها ومصداقيتها حالما شاركوا فيها. كان ذلك الولاء الذي أراده هتلر مقابل المكانة الخاصّة التي كان يوليها للممثّلين.

---

1 راجع ألبرخت، Nationalsozialistische Filmpolitik, pp. 108-09.

2 من الأمثلة فيلم «ذهب» من إنتاج 1934، الذي يصنفه ألبرخت كفيلم حركة على الرغم من توجهه القوي في معاداة البريطانيين وتركيزه على صناعة الذهب الاصطناعي، وهو موضوع ينسجم تماماً مع اهتمام النازية بالمنتجات التركيبية. راجع ألبرخت، Nationalsozialistische Filmpolitik, p. 352.

3 ألبرخت، Nationalsozialistische Filmpolitik, pp. 194-97.

هتلر والممثّلات

ربّما حظي نجوم الأفلام بمكانة خاصّة، لكن لا يبدو أنّ هتلر كان ينام مع ممثّلات. إنّ تعليق ماكس شميلينج حول موقف هتلر من الفنّانين ووصفه بأنّه «مدروس» يُفسّر الكثير بهذا الصدد[1]. قد يكون هتلر انجذب نحو ممثّلات، وهو بلا شكّ كان يُقدّرهن ويستمتع برفقتهن، لكنّ هذا الموقف تجاههن كان يقوم أيضاً على المصلحة، التي لم تترك مجالاً كبيراً للحميمية. مع ذلك كثرت الشائعات عن علاقاته بممثّلات، تزيد من إثارتها أحياناً تفاصيل خسيسة. وفقاً لمخرج الأفلام والمنتج ألفرد زايسلر، لم ينم هتلر مع ريناتي مولر وحسب، بل أصرّ أيضاً على أن تلبّي نزواته المازوشية-السادية، فكان يتدحرج على الأرض ويطلب منها أن تركله[2]. ماتت مولر في المستشفى بعد وقوعها مخمورة وتحت تأثير المورفين من الطابق الأوّل من فيلّتها في برلين عام 1937. يُمكن إسناد موتها إلى الضغط الذي تعرّضت له من جوبلز بسبب علاقتها برجل يهودي، جورج دويتش، لكن لا يوجد دليل على أنّ الجستابو اغتالها، كما يُزعم أحياناً. كذلك لا يوجد دليل على علاقة لها بهتلر[3]. لكنّ قصّة زايسلر عن مولر لا تزال متداولة إلى الآن[4]. ومثل القصص حول مولر، كان هناك قصص عن الممثّلة جيني يوغو مع هتلر، غذّت محتوى كتاب المذكّرات «كنت فتاة هتلر» بموادّ زائفة وإباحية. يُحتمل أن يكون الكتاب من تأليف شخص يُدعى جون بيفور، وقد نُشر عام 1940 باسم بولين كوهلر كدعاية مضادّة لهتلر، وأُعيد نشره عام 1993 من دون كلام كافٍ أو تعليق نقدي. وهو

1- شميلينج، Erinnerungen, p. 263.

2- مقابلة مع زايسلر [حرفياً]، 24 يونيو 1943، على الرابط http://www.nizkor.org/ftp.py?people/h/ hitler.adolf/oss-papers/text/oss-sb-zeissler (تاريخ الاطّلاع 2 ديسمبر 2014).

3- راجع Uwe Klöckner-Draga, Renate Müller: Ihr Leben, ein Drahtseilakt (Bayreuth, 2006).

4- راجع مثلاً https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/women.html (تاريخ الاطّلاع 6 مايو 2017).

يصف يوغو وهي تقوم بوصلة ستريب تيز في البرجهوف. وتُتابع الخرافة قائلةً إنّ هتلر شاهد الفيلم عندئذٍ في صالة عرضه الخاصّة[1]. ولا يُمكن إنكار أنّ قصصاً من هذا النوع كانت تُكمّلها، أو تنقضها، حكايات عن تزهّد جنسي شبه رهباني لدى هتلر. تذكر كارولا ستيرن في كتابها عن الممثّلين جوستاف غرودجنز وماريان هوب الحكاية التالية. عندما دعا هتلر هوب إلى العشاء في العام 1934، وكان يُقيم تجاه فندق كايزرهوف في برلين، طلبت أن يُخبرها شيئاً عن حياته الخاصّة. وكإجابة، أراها هتلر غرفة نومه: كان كلّ ما فيها إطار سرير حديدي، وكرسي، ومصباح كهربائي. قالت يومها: «كم هذا غير مريح»، وغادرت الغرفة[2]. تبحث هذه الرؤى لهتلر إمّا في التقشّفية أو في الغرق بألعاب سادية-مازوشية في غرفة النوم عن تفسير ميله إلى الجريمة إمّا عبر نكران ذات جنسي مرضي أو انحراف فاسد. لكنّ عالم النفس إريك فروم يوضّح أنّ حياة هتلر الجنسية لا «تفسّر عنه شيئاً أكثر ممّا نعرفه أصلاً»[3].

كذلك سرت شائعات عن ممثّلات أخريات تقول إنّهن عشيقات لهتلر: منهنّ مثلاً بولا نِغري، نجمة «مازوركا» (1935). وذكرت نِغري في مذكّراتها عن «الشائعة الغريبة» التي سمعتها عندما عادت إلى ألمانيا عام 1936 لتصوير فيلمها التالي، «موسكو-شنغهاي» (1936). اعتقد الناس أنّها كانت «تحت حماية خاصّة من الفوهرر وبدأوا يولونها عناية مميّزة». صارت أبسط أمنياتها «تُلبّى بسرعة تلبية أوامر ملكية». ومع ذلك، كما قالت: «لم ألتقِ يوماً بهتلر»[4]. الراقصة والممثّلة ليا كروزه، أو ليا نياكو كما كانت تُسمّي نفسها، هي اسم آخر ارتبط بمغامرات هتلر الغرامية

1- بولين كوهلر (جون بيفور)، I Was Hitler's Maid (London, 1940).

2- راجع كارولا شترن، Auf den Wassern des Lebens: Gustaf Gründgens und Marianne Hoppe (Cologne, 2005), p. 105.

3- راجع إريك فروم، The Anatomy of Human Destructiveness (New York, 2013).

4- بولا نغري، Memories of a Star (New York, 1970), p. 375.

المزعومة. بحسب المخرج جيزا فون تسيفرا، نظّم معاون هتلر الأوّل فيلهلم بروكنر لقاء سرّياً بين هتلر ونياكو، بالضبط في الوقت نفسه حين كانت على علاقة مع الجاسوس البولندي يوريك فون سوسنوسكي (1934 - 1933). كتب تسيفرا أنّ هتلر كان «متيّماً» بنياكو[1]. بل نقرأ في مكان آخر أنّ هتلر «يعبد» نياكو[2]. ساعدت نياكو عام 1934 جهاز المخابرات المضّادة الألماني على كشف شبكة التجسّس؛ تمّ اعتقال سوسنوسكي، وإعدام امرأتين كانتا تعملان في وزارة الرايخسفير (الجيش الألماني) زوّدتاه بأسرار عسكرية[3]. ووفقاً لتسيفرا أيضاً، كانت مستشارية الرايخ التابعة لهتلر المسؤولة عن إعفاء نياكو. يزعم جوبلز أنّه هو ويوليوس شاوب، معاون هتلر الشخصي، «خلّصا الراقصة الصغيرة كروزه، فقد كان من الواضح أنّها بريئة». ويُضيف بشيء من الرضا عن الذات: «جميل أن تُعيد إلى الأشخاص غير السعداء حياتهم»[4]. لا شكّ في أنّ نياكو أرادت أن تعود إلى حياتها المهنية كراقصة، لكن جوبلز لم يكن متأكّداً: «إنّها مسألة صعبة بسبب المحاكمة بتهمة الخيانة»[5]. وفي النهاية ساعدها بتدبير عقد لها مع دار الأوبرا الألمانية[6]، لكن قلّما سُمح لها أن تعتلي المسرح، أو ربّما قطعاً. لم تكن نياكو مسرورة من الوضع، فتوجّهت عام 1939 إلى هتلر، لكنّها وجدت نفسها تتفاوض مع أحد معاونيه، ألفين - برودر ألبرخت[7]. كانت تُريد عقداً ثابتاً مع Ufa، لكنّ ألبرخت وجوبلز لم يحصلا على أكثر من اتّفاق مع الشركة على أن «تُمنح إمكانية التمثيل

1- راجع جيزا فون تسيفرا، Es war eine rauschende Ballnacht (Munich and Berlin, 1985), p. 185.

2- كونو كروزه، Dolores and Imperio: Die drei Leben des Sylvin Rubinstein (Cologne, 2003), p. 39.

3- جيفرسون أدامز، Historical Dictionary of German Intelligence (Lanham, Toronto and Plymouth, 2009), p. 429.

4- GTB، 18 فبراير 1935.

5- GTB، 19 يناير 1936.

6- BAB, R9361 V/111760: State Secretary Funk to Niako، 24 يوليو 1936.

7- BAB, R9361 V/111760: Albrecht to Niako، 19 أكتوبر 1939.

في أفلام تضمّ مقاطع راقصة»[1]. عندما اعترضت نياكو بشدّة، انسحب ألبرخت من الموضوع وقال: «لن أجيب ثانيةً عن أيّ من رسائلها»[2].

نياكو هي شخصية غامضة قد يكون هتلر ساعدها، لكن هناك ما هو أكثر من ذلك. يستند جيزا فون تسيفرا في مذكّراته إلى افتراضات غير مؤكّدة. في جميع الأحوال، تعب هتلر بسرعة من مشاكلها المزعجة، وحوّلها إلى معاونيه، كما كان يفعل عادةً مع الذين كانوا يكتبون له رسائل استجداء. ذكرت نياكو إنّها كانت تتمتّع «بحماية الفوهرر»، لكن لو كان الحال كذلك، لما كان ألبرخت قطع خطّ الاتّصال معها[3]. ما يُظهره تبادل الرسائل بين نياكو وألبرخت هو أنّ الممثّلات كُنّ مستعدّات لاستخدام أيّ علاقة كانت لهنّ مع هتلر في محاولة لإعادة إحياء حياتهنّ المهنية. هانا رالف مثلاً، التي كانت قد أدّت دور برونهيلدي في فيلم فريتز لانج «النبيلونج» (1924)، وهو فيلم أعجب هتلر كثيراً، كتبت له في 12 مايو 1939 تطلب منه أن يحضر أداءً قصيراً لها كما وعدها في لقاء اجتماعي سابق. كانت رالف في مأزق مهني وشخصي قاسٍ عندما قالت لهتلر في رسالتها إنّه الوحيد الذي «أستطيع أن أضع قدري بين يديه»[4]. كلّف هتلر معاونه شاوب بمعالجة المسألة، فأرسلت إلى شاوب رسالة بعد رسالة ترجوه فيها أن يُرتّب لها لقاءً مع هتلر[5]. من جهته أظهر شاوب، وكان خبيراً في معالجة طلبات هتلر، تردّداً مهذّباً. غير أنّ اللقاء مع هتلر تحقّق؛ وكان في شقّته في ميونيخ يوم 15 يوليو 1939[6]. وطلب هتلر بنفسه أن يجدوا لها منصباً ثابتاً في مسرح بورجثياتر في فيينا. ومن المحتمل أنّ

1- BAB, R9361 V/111760: Leichtenstern to Albrecht، 12 أكتوبر 1939.
2- BAB, R9361 V/111760: Albrecht to Niako، 19 أكتوبر 1939.
3- BAB, R9361 V/111760: 'Albrecht, Die Tänzerin Lea Niako'، 13 أكتوبر 1939.
4- BAB, R9361 V/112148: Ralph to Hitler، 12 مايو 1939.
5- للمراسلات، راجع BAB, R9361 V/112148.
6- BAB, R55/120150: رسالة من شيرلر (الدائرة T) إلى جوبلز، 4 أكتوبر 1939.

هاينز هيلبرت من المسرح الألماني Theater Deutsches في برلين أخذها لسنة واحدة، لكنّه لم يكن راغباً في التجديد لها لسنة ثانية. وكتب هيلبرت إلى مؤلّف الرايخ المسرحي رينر شلوسر يقول: «لا يمكن للممثّلة التي تحتاج إلى علاقاتها مع كبار القوم كي تجد أيّ نوع من العمل، أن تكون على درجة عالية من الكفاءة»[1].

كان الذين يُوجّهون طلبات مساعدة إلى هتلر، مثل نياكو ورالف، يعون أنّهم يعيشون في ظلّ دكتاتورية. وينطبق الشيء نفسه على الذين لجأوا إلى معاوني هتلر، مثل الراقصة الشابّة ليلو شنايدر. فقد طلبت في العام 1939 من فيلهلم بروكنر، الذي كانت تجمعها به معرفة شخصية، المساعدة كي يُؤمّن منصباً لها وآخر لخطيبها[2]. افترضت أنّه بكلمة من هتلر أو من أحد معاونيه الشخصيين النافذين ستحصل على المساعدة المطلوبة. كان من المهمّ، بعبارة أخرى، أن يلعب المرء ورقة هتلر[3]. في الحالات الثلاث المذكورة، آتت المساعدة التي قدّمها هتلر وبروكنر ثمارها، لكن سرعان ما تعب هتلر من دور العمّ اللطيف. ولم يكن لديه استعداد لأن يفرض ممثّلين أو ممثّلات على شركات إنتاج أفلام أو مسرحيات لا تريدهم[4]. لا شكّ في أنّ نياكو توقّعت من علاقاتها بهتلر

1- BAB, R55/120150: Hilpert to Schlösser، 26 مارس 1940.

2- للمراسلات بين بروكنر وشنايدر، راجع BAB, R9361 V/112854.

3- لنقاش حيوي حول أدوار معاوني هتلر الاجتماعية، راجع مؤلف فابريس دالميدا، High Society in the Third Reich (Cambridge, 2008).

4- الافتراض أنّ هتلر كان يمنح بكلّ بساطة أدواراً تمثيلية للذين يشدّدون على ولائهم للحزب ليس مؤكّداً. تواصلت الممثّلة ليني موريل مع أخت هتلر غير الشقيقة، أنجيلا راوبال عام 1935، بأمل أن تتدخّل راوبال لمصلحتها لدى هتلر. وصل الموضوع إلى مكتب غرفة الرايخ للمسرح، فكتب مسؤولوها إلى موريل يقولون إنّهم لا يستطيعون منحها شهادة تمثيل (Bühnennachweis). وفي حين أقرّت الغرفة بأنّ موريل كانت من أولى عضوات الرابطة الألمانية للفتيات، فإنّه لم يكن بالإمكان تقديم ذلك الولاء على مهاراتها الفنّية. راجع BAB, R9361 V/114099: Benno von Arent to Leni Morel، 22 يونيو 1935.

أن تفتح لها أيّ أبواب كانت تُريدها. ومن الممثّلات الأخريات اللواتي اكتشفن أنّ اللجوء إلى هتلر كان مصدراً للحصول على المساعدة، ولكن ليس إلى ما لانهاية، ليدا باروفا، الممثّلة التشيكية التي وظّفتها أوّلاً Ufa في أواسط ثلاثينيات القرن الماضي. لقد وقعت في حبّ بطل فيلمها، جوستاف فروهليش، وبقيت في ألمانيا حيث أصبحت مفضّلة لدى روّاد السينما. وتستحقّ علاقة باروفا بهتلر، وتلك الأكثر شهرة بجوبلز، الذي عاشت معه علاقة غرامية صاخبة، المزيد من الاستكشاف. وجدت باروفا نفسها في قلب نزاع سياسي وعاطفي يكشف بوضوح أنّ إعجاب هتلر بالممثّلات يقف عند حدود.

يُحتمل أنّ أوّل لقاء تمّ بين هتلر وباروفا كان في يناير 1935 في أثناء زيارة مع جوبلز إلى مكان تصوير فيلم جيرهارد لامبرخت «أغنية البحّارة» عن قصّة حبّ تدور في البندقية[1]. تقول باروفا إنّ هتلر كان مهتماً بها، وإنّه دعاها إلى تناول الشاي[2]. وهناك قال هتلر إنّها تُذكّره بشخص كان جميلاً ومأساوياً معاً في حياته: «ارتعبت لاحقاً عندما أدركت أنّ المقصد كان عن حبيبة هتلر السابقة وقريبته أنجيلا راوبال، التي وُجدت ميتة في شقّتها في ميونيخ عام 1931، عن عمر 23 سنة، بعدما أطلقت النار على قلبها من مسدّس[3]». باروفا نفسها لم تفلح في أكثر من التكهّن لماذا كانت تُذكّره براوبال: «ربّما كان لديها أجداد من ألمان سودتنلاند أخذت عنهم بعض الملامح السلافية»[4]. دعا هتلر باروفا مرّةً أو مرّتين بعد ذلك لتناول شاي بعد الظهر، ثمّ لم يلتقيا إلّا في مناسبات اجتماعية. زعم حبيب باروفا

1- راجع 'Der Führer in Neubabelsberg', Film-Kurier، 5 يناير 1935. راجع أيضاً GTB، 6 يناير 1935.

2- ليدا باروفا، Die süße Bitterkeit meines Lebens (Koblenz, 2001), pp. 56-57.

3- راجع بيتر كوزادي، 'Goebbels' Mistress Tells Tales from the Grave', Sunday Times، 21 يناير 2001.

4- راجع باروفا، Die süße Bitterkeit, pp. 60-61.

في ذلك الوقت، جوستاف فروهليش، أنّها هي التي بادرت إلى لقاء هتلر. وعندما حاول المسؤولون النازيون رميها خارج المجال السينمائي لأنّها كانت تشيكية لا ألمانية، تذكّرت باروفا كم كان تفاعل هتلر إيجابياً عندما التقيا أوّل مرّة، واتّصلت بمعاونه شاوب. عندها نظّم شاوب موعداً مع هتلر، الذي وضع فوراً حدّاً لمحاولات إبعادها. ليس هذا فقط: «من الآن فصاعداً، كان يُمكن لليدا أن تختار الأدوار التي تريد، وأن تُحدّد الأجر الذي يُناسبها»[1]. لكنّ لقاءات باروفا وهتلر أثارت غيرة فروهليش. بعد اللقاء الثالث، مازحها فروهليش ساخراً: «إذا كنت تنوين أن تُصبحي والدة الأمّة، أعلميني مسبقاً، كي أهاجر»[2]. ولكن لا يوجد سبب يدعو إلى عدم تصديق باروفا عندما تقول إنّ علاقتها بهتلر بقيت أفلاطونية. لم يكن لدى فروهليش ما يستدعي الخوف من هتلر. أمّا جوبلز، فكان مسألة أخرى.

وطّدت باروفا معرفتها بجوبلز في أثناء دورة برلين 1936 للألعاب الأولمبية. وقد وضعت معرفتهما المزيد من الضغط على علاقة باروفا المترنّحة أصلاً مع فروهليش. في إحدى الأمسيات، رأى فروهليش باروفا تقف إلى جانب سيّارة جوبلز. وصاح في وجه جوبلز: «الآن على الأقلّ أعرف مع من عليّ أن أتنافس». وأُضيفَت إلى تلك المواجهة عناصر أخرى مع إعادة سردها حتّى اتّخذت الشكل الذي جالت به في القطاع السينمائي في برلين وفي ما يتجاوزه: أصبحت الحكاية تقول إنّ فروهليش وجّه صفعة إلى جوبلز[3]. وكان من الكوميدي الساخر فيرنر فينك، وهو حتماً ليس من الذين كانوا يتملّقون النازيين (سُجن عام 1935 في معسكر الاعتقال في إسترفيجن)، أن ابتكر عبارة مضحكة دارت في أنحاء برلين. وهي تفقد فكاهتها بترجمتها حرفياً إلى العربية حيث تُصبح:

1- جوستاف فروهليش، Waren das Zeiten: Mein Film-Heldenleben (Munich and Berlin, 1983), p. 364.

2- فروهليش، Waren das Zeiten, p. 365.

3- باروفا، Die süße Bitterkeit, pp. 113-14.

«من لا يُحبّ أن يكون مسروراً؟». وتكمن الدعابة في أنّ كلمة مسرور تعني بالألمانية «فروهليش». كانت العلاقة بين جوبلز وباروفا سراً علنياً. وتقول باروفا إنّ صحفيّي مجلّات السينما والجرائد الشعبية بدأوا يُلمحون إليها في تقاريرهم فانتشر الخبر بسرعة[1]. والغريب أنّه تأخّر في وصوله إلى ماجدا جوبلز. في بادئ الأمر بدت مستعدّة لتقبّل قيام زوجها بتلك العلاقة، ثمّ عادت وأخبرت هتلر. كان ذلك في أواخر صيف 1938، في زمن حسّاس سياسياً بسبب الأزمة الألمانية-التشيكية. وثار غضب هتلر. آخر ما كان يريده وزير دعاية يُصاحب ممثّلة تشيكية بينما تُشرف وزارته على إنتاج دعاية معادية للتشيك.

في 16 أغسطس 1938، أسرّ جوبلز في مذكّراته عن محادثة طويلة وجادّة أجراها مع هتلر حول الوضع، وأقرّ بأنّ عليه أن يتخلّى عن باروفا: «حياة صعبة، شاقّة، مكرّسة للواجب فقط. شبابي على وشك أن ينتهي». ثمّ حاول في السرّ أن يستمرّ في مقابلة باروفا، لكنّ لقاء آخر مع هتلر في أكتوبر كان حاسماً. اشتعل هتلر غضباً لاقتراح طلاق جوبلز من ماجدا. فزواجهما في النهاية، الذي كان أثمر إلى ذلك الحين خمسة أطفال، كان مثالياً بحسب الصورة التي رُسمت له في الرايخ الثالث[2]. فرض هتلر فترة ثلاثة شهور كي تهدأ الأمور وتوقّع أن تُحلّ المشاكل في أثنائها[3]. ويقول جراف فون هيلدورف، رئيس شرطة برلين الذي كان حاضراً في لقاء جوبلز وزوجته مع هتلر، إنّ هتلر قال لجوبلز: «لا يحقّ لمن يصنع التاريخ

1- باروفا، Die süße Bitterkeit, p. 109.

2- وفقاً لأقوال غراف فون هيلدورف، رئيس شرطة برلين في تلك الفترة. راجع ستانيسلاف موتل، Lída Baarová, Joseph Goebbels. Die verfluchte Liebe einer tschechischen Schauspielerin und des Stellvertreters des Teufels (Prague, 2009), p. 105.

3- GTB، 24 أكتوبر 1938.

أن تكون له حياة شخصية»[1]. ونقل هيلدورف لباروفا أنّها ممنوعة من قبول أيّ أدوار جديدة في الأفلام أو المسرحيات. كذلك كانت ممنوعة من مغادرة البلاد[2]. بعد بضعة أيّام، كان موعد عرض أحد أفلامها، «المقامر» (1938)، لأوّل مرّة في برلين. عندما يقترح الجنرال كيريليف (الممثّل يوجين كلوبفر) على ابنته، التي تؤدّي باروفا دورها، أن تُحاول الحصول على المال من «طبيبها» (أي الدكتور ترونكا، وكان الدور لألبرخت شونهالز)، بدأ الناس يضحكون في الصالة. وصدرت عبارات استهجان واستنكار. يبدو أنّ هيملر أو هانكه، مندوب الدولة لدى وزارة الدعاية وكذلك كاتم أسرار (وعشيق) ماجدا جوبلز، هو الذي نظّم حملة المعارضة تلك[3]. وبلغت ذروتها مع صيحات تدعو إلى رمي «عاهرة الوزير» خارجاً. وقرّرت باروفا مغادرة ألمانيا. عندما أحسّ هتلر بأنّها قد تفعل ذلك، ولم يكن يرغب في أن يراها ترحل وتُدلي للصحافة الأجنبية بتفاصيل مهينة عن علاقتها بجوبلز، أرسل معاونه الرئيسي، يوليوس شاوب، كي يُعلمها بألّا تتجاوز الحدود الألمانية: «وإلّا فسيحدث لك ما يُزعجك»[4]. ولم يكن واضحاً ما إذا كان شاوب يُنبّهها أو يُهدّدها، أو الاثنين معاً. غير أنّ باروفا هربت إلى ما تبقّى من تشيكوسلوفاكيا في نوفمبر 1938، وعادت إلى مدينتها براغ.

لم يفتر اهتمام جوبلز بباروفا على الرغم من إنهاء العلاقة. وقد قام في نوفمبر 1940 بزيارة لاستديوهات بارّاندوف في براغ. ولمنع لقائه باروفا،

1- باروفا، Die süße Bitterkeit, p. 144.

2- راجع باروفا، Die süße Bitterkeit, p. 142.

3- راجع باروفا، Die süße Bitterkeit, p. 149.

4- باروفا، Die süße Bitterkeit, p. 151؛ Lída Baarová, Joseph Goebbels, p. 108. لدى المخرج جيزا فون تسيفرا نسخة مختلفة عن الأحداث، فهو يقول إنّ شاوب كان مخموراً عندما أصرّ على أن تترك باروفا برلين – «الفوهرر يريد ذلك، والشعب أيضاً» (Géza von Cziffra, Es war eine rauschende Ballnacht, p. 150).

عمل رجال الجستابو، أو على الأقلّ هكذا قيل، على إبعادها وأبقوا عيونهم على جوبلز، ونقلوا عن ردّة فعله العنيفة عندما أدرك أنّها لم تكن ضمن الممثّلات الحاضرات في حفلة الاستقبال التي نُظّمت على شرفه[1]. هتلر كذلك لم ينسَها. حاولت باروفا إعادة بناء مسيرتها المهنية السينمائية في براغ، وواجهت عرقلة من قبل المسؤولين النازيين الذين كانوا يريدونها أن تدفع ثمن علاقتها بجوبلز، أو اعتقدوا أنّ الحظر كان مفروضاً عليها في الأراضي التشيكية الملحقة كما في الرايخ[2]. في أواخر 1941، كتب مارتن بورمان إلى جوبلز يخبره أنّ هتلر يريد أن يُسمح لباروفا بالتمثيل في أفلام ألمانية وتشيكية[3]. وأكّد جوبلز ذلك في محادثة مع كارل هيرمان فرانك، مفوّض الدولة في الأراضي التشيكية، في يونيو 1942[4]. أعلم فرانك باروفا بالأمر، وأضاف أنّ جوبلز يريد أن يطال السماح كذلك ممثّلين تشيكيين آخرين على أن يكونوا مستعدّين لجعل أسمائهم أكثر ألمانية: سرعان ما أعلنت باروفا استعدادها لأخذ الاسم «فراو بار»[5]. ومع ذلك لم تجد فرصة للعمل. في يوليو ثمّ في نوفمبر من العام 1944، كتب كارل هيرمان فرانك إلى إرنست كالتنبرونر، رئيس المكتب الرئيسي لأمن الرايخ، يسأله فيها «توضيح المشكلة» كي تستطيع باروفا المشاركة في أفلام ألمانية[6].

1- وفقاً لموتل، Lída Baarová, Joseph Goebbels, pp. 141–42.

2- باروفا، Die süße Bitterkeit, p. 175.

3- الأرشيف الوطني التشيكي، 642 sg. 110-4/490: Karl Hermann Frank to Ernst Kaltenbrunner، 6 يوليو 1944.

4- الأرشيف الوطني التشيكي، 642 sg. 110-4/490: Karl Hermann Frank to Ernst Kaltenbrunner، 6 يوليو 1944.

5- الأرشيف الوطني التشيكي، 642 sg. 110-4/490: Karl Hermann Frank to Ernst Kaltenbrunner، 25 يونيو 1942.

6- الأرشيف الوطني التشيكي، 642 sg. 110-4/490: Karl Hermann Frank to Ernst Kaltenbrunner، 23 نوفمبر 1944. يقول فرانك إنّ مراقب أفلام الرايخ فريتز هيبلر ظلّ يرفض منحها التصريح (راجع الأرشيف الوطني التشيكي، 642 sg. 110-4/490: Karl Hermann Frank to Ernst Kaltenbrunner، 6 يوليو 1944). غير أنّ جوبلز أزاح هيبلر من منصبه في أبريل 1943 بعد مشاركته في سباق في شرب الكحول ومطاردة النساء في براغ. راجع الأرشيف الوطني التشيكي، 1489/4 -109 .1734 sg، وGTB، 28 فبراير 1943.

إتّصل مراقب أفلام الرايخ هانس هينكل بباروفا في يونيو 1944 ليؤكّد دعم جوبلز لها. كذلك اقترح عليها هينكل أن تُكلّم هتلر، الذي كان «مستعداً تماماً للتجاوب معها»[1]. غير أنّ نهاية الحرب وضعت حدّاً لآمال باروفا في عودتها إلى العمل في السينما الألمانية. وغادرت براغ في أبريل 1945.

شكّت باروفا لاحقاً في أن تكون ماجدا جوبلز وراء العقبات التي واجهتها في بحثها عن عمل[2]. عندما أشار هينكل لها في يونيو 1944 إنّه قد يُفاتح هتلر بشأنها، قال أيضاً إنّه «سيكون عليه أوّلاً أن يُفاوض شخصاً ما على انفراد»، على الرغم من أنّ ذلك الشخص كان «دائماً مريضاً». الأرجح أنّه كان يعني ماجدا جوبلز، التي لم يكن وضعها الصحّي على ما يُرام تلك الفترة[3]. من المحتمل جدّاً أنّ ماجدا بقيت تشكّ في باروفا. ويُمكننا فقط التكهّن لماذا أبدت خدمات الأمن النازية كلّ ذلك الاهتمام بباروفا وجوبلز عام 1940، أو لماذا كان فرانك يحتاج إلى ذلك «الإيضاح» المتأخّر من المكتب الرئيسي لأمن الرايخ لوضع باروفا كممثّلة أفلام، فقط في العام 1944. ربّما كانت ماجدا وراء كلّ ذلك، أو هيملر. وربّما أيضاً كانت المشكلة تتعلّق بعلاقة باروفا مع بول تومل، الذي كان عميلاً مزدوجاً يعمل للنازيين وللمقاومة التشيكية[4]. الأمر الأكيد أنّه كانت هناك أزمة ثقة بباروفا. كان ممكناً أن يُتيح لها الإذن بالتمثيل في أفلام ألمانية العودة إلى التواصل مع جوبلز عند مستوى معيّن[5]. الغريب أنّ هتلر لم

1- الأرشيف الوطني التشيكي، 642 sg. 110-4/490: 'Vermerk. Betr.: Gespräch von SS-Gruppenführer Ministerialdirektor Hinkel mit Frau Lida Baarová anlässlich seines Aufenthaltes in Prag am 20. Juni 1944'.

2- باروفا، Die süße Bitterkeit, p. 151.

3- الأرشيف الوطني التشيكي، 642 sg. 110-4/490: 'Vermerk. Betr.: Gespräch von SS-Gruppenführer Ministerialdirektor Hinkel mit Frau Lida Baarová anlässlich seines Aufenthaltes in Prag am 20. Juni 1944'.

4- راجع موتل، Lída Baarová, Joseph Goebbels, pp. 128–34.

5- ابتداءً من العام 1941، منعت أيضاً من الظهور في أفلام تشيكية.

يكن يشارك ذلك القلق. غير أنّه هنا أيضاً، لم يُثابر فعلاً في محاولاته مساعدة باروفا على إيجاد عمل. ويبدو أنّه فقد الاهتمام، كما الحال مع ممثّلات أخريات طلبن منه المساعدة.

كادت علاقة جوبلز بباروفا تقضي على حياته المهنية كوزير للدعاية السياسية، وكان هناك أيضاً الخصوم الذين كانوا يودّون رؤية انهياره: ليس أقلّهم ألفرد روزنبرج، زعيم الأيديولوجيا النازية، الذي أسرّ لهيملر، في ديسمبر 1938، بخصوص علاقة جوبلز وباروفا، إنّ جوبلز يُمثّل «أخلاقياً العبء الأكبر على القومية الاشتراكية». ومن جانبه أخبر هيملر روزنبرج عن «عشرات الحالات» التي تعرّضت فيها نساء إلى «إكراه جنسي» من قبل جوبلز، واللواتي نقلن التقارير إلى ماجدا جوبلز والجستابو. وبدوره نقل هيملر أحد تلك التقارير إلى هتلر[1]. غير أنّه في ذلك الوضع، فات روزنبرج وهيملر أنّ جوبلز لم يُكره باروفا: لقد أُغرما ببعضهما. كان هتلر مستعداً للتسامح مع إسراف جوبلز الجنسي. ما لم يكن مستعداً لقبوله هو علاقة غرامية هدّدت بالقضاء على زواج جوبلز القومي الاشتراكي النموذجي وكادت تقود إلى استقالته. ويُوضّح مثل باروفا أنّه بينما كان كلّ من هتلر وجوبلز يستمتعان برفقة الممثّلات، فهذا أقصى ما يصل إليه الشبه بين اهتمامهما بهنّ. لم تتجاوز علاقة هتلر بالممثّلات أكثر من حضور مناسبات اجتماعية خاصّة وأحاديث وحفلات استقبال. أمّا علاقة جوبلز بهنّ فكانت تبدأ، برأي الجميع، من مقعد الكاستنج[2]. كان هتلر يُحافظ على بعض المسافة، بينما يمحو جوبلز كلّ الحدود. في 1935، وجدت العلاقات الوثيقة بين رجال السياسة والممثّلين في الرايخ الثالث تعبيرها الملائم في زواج الجنرال غورينغ وإيمي سونمان الباذخ. لفترة

1- راجع يورجن ماتهويس وفرانك بايوهر (eds), Alfred Rosenberg: Die Tagebücher von 1934 bis 1944 (Frankfurt am Main, 2015), pp. 266–67.

2- راجع مثلاً فون تسيفرا، Es war eine rauschende Ballnacht, p. 142.

قصيرة من العام 1938، في حالة جوبلز وباروفا، بدا كأنّ تلك العلاقات قادت إلى كارثة سياسية، على الأقلّ من وجهة نظر هتلر[1].

أصبحت باروفا عبئاً سياسياً لأنّ قصّة غرامها تجاوزت الحدود التي كانت تفصل الحياة الثقافية عن الحياة السياسية في الرايخ الثالث. غدت باروفا في أحيان معيّنة، ومن دون معرفتها، بيدقاً في لعبة القوّة بين روزنبرج وهيملر وجوبلز، وإلى حدّ ما على الأقلّ، ضحيّة الولاءات المتقاطعة بين هتلر وماجدا جوبلز، ماجدا جوبلز وهانكه، وجوبلز وهتلر. وباروفا، كما تدلّنا مذكّراتها، لم تُدرك يوماً التشعّبات السياسية لعلاقتها الغرامية. ولم تكن في ذلك وحدها. في 14 مارس 1939، كتبت الممثّلة هيلده كوربر، المولودة في فيينا وزوجة فايت هارلان آنذاك، رسالةً يائسة إلى هتلر. كانت كوربر صديقة مقرّبة من باروفا، أدّت دور مرسال الغرام بين جوبلز وباروفا في العامين 1937 و1938. ويُحتمل أنّها أنقذت باروفا من محاولة انتحار عندما قطع جوبلز علاقته بها، وبالتالي وجدت نفسها منبوذة. وتساءلت في رسالتها: «ماذا فعلتُ، سيّدي الفوهرر، كي أدفعك إلى استبعادي من كلّ تجمّع للفنّانين، وكي لا أعود أُدعى إلى حفلات الاستقبال، وأضطرّ إلى تحمّل ما ينتج من شائعات، وعار وأذى؟».

تلك النبرة المتملّقة في رسالة كوربر هي نموذج عن بعض التلغرامات والرسائل التي كان يكتبها ممثّلون، وخصوصاً ممثّلات، إلى هتلر. تنتهي تلك الرسالة من كوربر بتوسّل شديد لأجلها، ولكن أيضاً لأجل أطفالها، تطلب فيه الصفح[2]: «ليته كان الإمكان أن أقف أمامك، سيّدي الفوهرر،

1- في العام 1940، بدأت علاقة بن الممثّلة مانيا بيهرنس وسكرتير هتلر الخاصّ مارتن بورمان، علاقة سمحت بها زوجة بورمان.

2- لقد ذُكرت محاولة باروفا الانتحار في سير ذاتية لعدد من الممثّلين، راجع مثلاً مؤلّف ألبرخت شونهالس وآنليز بورن، Immer zu zweit: Erinnerungen (Wiesbaden and Munich, 1977), p. 179.

أنت وأنت قبل أيّ كان سترى من خلالي، سترى من أنا، وماذا أنا، وكيف أنا. لو قمتُ بأيّ خطأ، فسأُكفّر عنه عشرة أضعاف، لكنّي أتوسّل إليك، سيّدي الفوهرر، أن تُدرك معدني الصالح»[1]. تتوجّه كوربر إلى هتلر تقريباً كما يتوجّه المرء إلى كائن إلهي. كما رأينا، في حديثهم عن الماضي، يصف الممثّلون والممثّلات هتلر بأنّه شخصية مُثيرة للضحك، ومنهم أيضاً من اعتبره كذلك منذ البداية. لكنّ الحقيقة أنّ عدداً من الممثّلين كانوا يُبجّلونه، أو على الأقلّ يتصوّرنه واقفاً فوق عالم السياسة القاسي، على الرغم من أنّه على قمّته. وهناك ممثّلون اختاروا أن يروا هتلر كما كان يرى نفسه، منقذاً لألمانيا، وسلطة أخلاقية، بدلاً من رؤيته عبر ما عرفوه حتماً عن تمييزه العنصري واضطهاده معارضيه. أقلّ ما يُقال في هذا الرأي أنّه ساذج.

نجوم مفيدون

في مسلسل تلفزيوني من العام 2007، رأى المؤرّخ صاحب الشعبية الواسعة غويدو كنوب أنّ نجوم الميديا مثل الممثّلين هانس ألبرس، هينريك جورج، هاينز روهمان، وماريكا روك وضعوا أنفسهم في تصرّف النظام النازي. لقد كانوا، كما عبّر كنوب في عنوان الحلقات وفي الكتاب الذي رافقها، «نجوماً استفاد منهم هتلر»[2]. كان هتلر يعرف أنّه، في الرايخ الثالث، كان الممثّلون الشخصيات العامّة الوحيدة التي يمكنها أن تُنافسه من حيث الشعبية. لذا من الأفضل أن يستميلهم إلى جانبه، فلا يُنافسونه بشعبيتهم، بل يضعونها في خدمة شعبيته. في أوائل يناير 1939، أقام هتلر حفلة استقبال رأس السنة في مستشارية الرايخ الجديدة لقادة الفيرماخت والشرطة، وسفراء الدول الأجنبية في ألمانيا. «أنا هنا أمثّل

1- BAB, R9361 V/110812: Körber to Hitler، 14 مارس 1939.

2- جويدو كنوب، Hitlers nützliche Idole: Wie Medienstars sich in den Dienst der NS-Propaganda stellten (Munich, 2007).

الشعب الألماني»، أعلن بنبرة تهديدية[1]. في أوائل مارس، جاء دور المعنيين في الحياة الألمانية الثقافية كي يُشاهدوا مستشارية الرايخ[2]. وفق ما تقول الممثّلة آنليز أوهليغ، استمتع هتلر كثيراً بتباهيه بعرض القسم الداخلي من ذلك البناء المذهل، والإدلاء بمعلومات مفصّلة عن الموادّ المستخدمة، ومصادر قطع الأثاث وأبعاد الغرف والصالات. تُشدّد أوهليغ على أنّ كلّ المدعوّين من أعلام الفنّ قبلوا الدعوة لشدّة فضولهم لرؤية البناء الجديد: «كانت هناك مثلاً زارا لياندر، مبحرَةً بين الضيوف كأنّها سفينة حربية ومعها موكب مرافقيها، بنظّارتها السوداء وخصلات شعرها الحمراء»[3]. كان المقصود من حفلة استقبال الفنّانين في مستشارية الرايخ إبهارهم بكون هتلر، ومن خلال هندسته المعمارية، أكبر فنّان بينهم. وبحضورهم، هم لم يُشبعوا فضولهم وحسب، بل أيضاً أدّوا التحيّة للقوّة المتجلّية في تلك الهندسة. كان هتلر يُحبّ أن يعترف الممثّلون بجبروته لأنّ شهرتهم في هذه الحال تعكس شهرته الأكبر حجماً. لا يبدو أنَّ الممثّلين أدركوا هذه الحقيقة في ذلك الوقت، أو إذا كانوا أدركوها، فهم لم يكونوا مستعدّين للإقرار بها. ولا كانوا مستعدّين للاعتراف بأنّها كانت عملية متبادلة: شعروا بأنّهم كانوا يرتقون إلى مكانة أرفع بفضل اهتمام هتلر بهم، فاستجابوا عبر التعاون مع الرايخ الثالث، وكانوا بالفعل «نجوماً استفاد منهم هتلر».

1- راجع Völkischer Beobachter، 'Großdeutschlands Reichskanzlei'، 13 يناير 1939.

2- بول بروباخر، Adolf Hitler und die Geschichte der NSDAP: Eine Chronik. Teil 2: 1938 1945 (Norderstedt, 2013)، هنا ص 100.

3- آنليز أوهليج، Rosenkavaliers Kind: Eine Frau und drei Karrieren (Munich, 1977), p. 87.

-7-

مشاهدة الأفلام في فترة الحرب

هتلر والسينما في سنوات الحرب

استخدم هتلر إبّان الحرب أفلاماً فردية لتثبيت سلطته. وقد دفعه عدم رضاه عن فيلم «انتصار في الغرب» (1941)، الذي وثّق للهزيمة في فرنسا، إلى تنظيم تدريب أيديولوجي في صفوف الجيش، وإنتاج فيلم روائي عن فريدريك الكبير، «الملك العظيم» (1941) استخدمه كوسيلة لتوبيخ جنرالاته. لقد ازداد اهتمامه بالأفلام، والشرائط الإخبارية تقريباً كلّياً مع الجهود النازية في الحرب. بشكل عام، لقد بقي هو الحكم المطلق في شؤون الأفلام؛ وبقي جوبلز تابعاً له في الخلافات حول الأفلام الفردية، وشؤون السياسة العامّة للأفلام.

الأفلام الوثائقية

في العام 1944، قال هتلر لجنرالاته: «يمكن لكلّ واحد أن يتخيّل أنّ هذه الحرب ليست مريحة بالنسبة إليّ. أنا الآن منقطع عن العالم الخارجي منذ خمس سنوات. لم أقصد أيّ مسرح، أو أستمع إلى حفلة موسيقية، أو أشاهد فيلماً. أعيش فقط لمهمّة واحدة هي [قيادة] هذه المعركة»[1].

1- راجع هلموت هايبر وديفيد م. جلانتز، Hitler and his Generals: Military Conferences 1942-1945 (New York, 2002)، 31 أغسطس 1944، ص. 467.

تأكّد عزوف هتلر في زمن الحرب عن مشاهدة الأفلام لاحقاً عبر شهادات أشخاص أحاطوا به. مثلاً كتب كارل فيلهلم كراوزه، خادم هتلر أنّه «لم يعد هتلر يُشاهد أيّ فيلم، فقط الأشرطة الإخبارية»[1]. حتّى أنّ طيّار هتلر هانس باور يتذكر تصريحاً جاداً لهتلر يقول فيه: «طالما الحرب قائمة، لن أذهب إلى السينما أو إلى المسرح، أو إلى حفلة موسيقية»[2]. وكذلك يقول يوليوس شاوب، معاون هتلر الشخصي، إنّ هتلر لم يعد يُشاهد أفلاماً[3]، بينما يخبرنا تراودل يونجه، سكرتير هتلر، أنّ هتلر «حرم نفسه من أيّ شكل من أشكال الترفيه» بعد نشوب الحرب[4]. حتّى جوبلز أكّد أنّ هتلر «لم يُشاهد أيّ أفلام في أثناء الحرب»[5]. يبدو ذلك وجيهاً: فقد كان لدى هتلر مشاغل أكثر إلحاحاً وأهمّية. بينما كان يُشاهد قبل الحرب أفلاماً عند الساعة العاشرة ليلاً، فقد أصبح هذا الوقت في الحرب مخصّص لاجتماعات التعليمات[6]. كان هتلر يُدير دراما عالمية واقعية تتجاوز بحجمها كلّ ما كان يمكن تمثيله في فيلم. مع ذلك، نجد هناك بعض المغالاة في موضوع اعتزال هتلر مشاهدة الأفلام عمداً. تُساعد تلك الأقوال في دعم أسطورة الفترة النازية: بكل بساطة هتلر، الذي كرّس نفسه للدفاع عن شعبه (كما كان تفسيره للحرب)، لم يعد لديه متّسع من الوقت للثقافة. والأمر الأبرز أنّ هتلر أغمض عينيه عمّا يدور في مجال الأفلام الوثائقية.

كان أوّل فيلم وثائقي عن نتائج هجوم قوات الفيرماخت «حملة في

1- كارل فيلهلم كراوزه، Im Schatten der Macht: Kammerdiener bei Hitler (Bochum, 2011), p. 34.

2- IfZ, ZS-0638: Hans Baur, 'Die letzten Tage in der Reichskanzlei', 1962/1963.

3- يوليوس شاوب، In Hitlers Schatten: Erinnerungen und Aufzeichnungen des persönlichen Adjutanten und Vertrauten 1925–1945 (Stegen-Ammersee, 2010), p. 132.

4- تراودل يونجه، Bis zur letzten Stunde (Munich, 2003), p. 219 (هامش).

5- GTB، 4 أكتوبر 1942.

6- هنريك إيبرلي وماتياس أوهل، eds, Das Buch Hitler: Geheimdossier des NKWD für Josef W. Stalin (Cologne, 2005), p. 202.

بولندا» (1940) من إخراج فريتز هيبلر. ونعرف من ملاحظات معاون هتلر ماكس فونشي عن نشاطات هتلر أواخر 1939[1] أنّ هتلر شاهد هذا الفيلم مرّتين. كان «حملة في بولندا» من إنتاج قيادة دعاية الرايخ، وعُرض أوّل مرّة في 8 أكتوبر 1939 لعدد مختار من المشاهدين[2]. أبدت قيادة الجيش العليا بعض التحفّظات، معترضة على كون الفيلم لم يعكس بدقّة دور الجيش[3]. شاهد هتلر «حملة في بولندا» لأوّل مرّة في 10 أكتوبر[4]. ويدفعنا توقّف الكتابة عنه في الصحف، وطلب إنتاج نسخة ثانية عنه، إلى التفكير في تأييد هتلر مخاوف الجيش. وفقاً لجوبلز، تمّ وضع سيناريو جديد، وقام جوبلز نفسه بإجراء التغييرات[5]. ووجد جوبلز النسخة الجديدة «ممتازة فعلاً»[6]. لكنّ هتلر، الذي شاهد النسخة المراجعة في 11 ديسمبر، كان لا يزال غير راضٍ، وطلب المزيد من التصحيحات[7]. في 14 ديسمبر، كتب معاون هتلر ألفين-برودر ألبرخت إلى هيبلر يُعلمه أنّ هتلر قبل استثنائياً أن يكون لون محافظة بوهيميا ومورافيا مختلفاً عن لون باقي أراضي الرايخ[8]. من الواضح أنّه كان من الأفضل تفادي أيّ خطوة ولو غير مقصودة تدلّ على أنّ الأراضي الملحقة كانت تحت حكم غير الحكم النازي.

يرى المؤرّخ السينمائي يورجن تريمبورن أنّ فيلم «حملة في بولندا»

1- BAB, NS10/591: 'Terminkalender und Telefonbuch Hitlers. – geführt von Max Wünsche, Ordonnanzoffizier und Adjutant Hitlers, 07. Okt. 1939–09. Jan. 1940'.

2- راجع 'Der Feldzug in Polen', Film-Kurier، 9 أكتوبر 1939.

3- ربّما كان المقصود دور قادة الجيش الذي بدا في صورة غير لائقة. راجع BAF, RW4/295: Kurt Hesse (WPr V (Heer)) to WPr Abteilungschef، 4 ديسمبر 1940.

4- BAB, NS10/591: 'Terminkalender und Telefonbuch Hitlers'، 8 أكتوبر 1939.

5- GTB، 28 أكتوبر و2 نوفمبر 1939.

6- GTB، 10 ديسمبر 1939.

7- BAB, NS10/591: 'Terminkalender und Telefonbuch Hitlers'، 11 ديسمبر 1939؛ راجع أيضاً GTB، 13 ديسمبر 1939.

8- BAB, NS10/49: Albrecht to Hippler، 14 ديسمبر 1939.

أُعدّ أساساً كي تُخرجه ليني ريفنشتال[1]. مع بداية الحرب، أمر هتلر وزارة الدعاية بتشكيل «فرقة ريفنشتال الخاصّة للأفلام»؛ وضمّ فريق العمل والتر تراوت، سيب ألجاير وجوستاف وأوتو لانتشنر، وكانوا كلّهم مصوّرين خبراء عملوا مع ريفنشتال من قبل[2]. بعد الحرب الكبرى، لم تكن ريفنشتال واضحة بشأن عمل ذلك الفريق. إذ زعمت من ناحية أنّه كان متوقّعاً منها، وسط الحرب بين ألمانيا وبولندا، أن تُخرج أفلام دعاية «ضرورية لجهود الحرب»[3]. ومن ناحية أخرى، ذكرت أنّها نظّمت مجموعة مصوّرين كي تنقل التقارير مباشرةً من الجبهة[4]. إلاّ أنّ مجموعة ريفنشتال لم تجذب الانتباه بعد الحرب بنشاطاتها بقدر ما جذبته بكونها شهدت، بينما كانت تُصوّر في بولندا، فظاعات ارتكبتها فرق الفيرماخت ضدّ اليهود في 12 سبتمبر 1939 في بلدة كونسكي. وقد أُثبت ذلك بصورة شهيرة لريفنشتال وهي تنظر مرتعبة[5]، لكنّها تصرّ مع ذلك على أنّها شاهدت سوء معاملة البولنديين، وليس قتلهم، وأنّها بدت مرتعبة لأنّ الجنود وجّهوا البنادق نحوها عندما احتجّت[6]. في حال كانت ريفنشتال تُخرج فرضاً فيلمها الوثائقي الخاصّ عن الحملة البولندية، يتساءل المرء لماذا كانت تُرسل الموادّ إلى وزارة الدعاية. مع ذلك ينكر هيبلر أن تكون ريفنشتال لعبت أيّ دور في ولادة فيلم «حملة في بولندا». كذلك يطرح موضوع لقاء ريفنشتال مندوبين عن الفيرماخت لمناقشة نشاطات وحدات فيلمها أسئلة ما زالت تبحث عن أجوبة[7]. من الممكن أن يكون هتلر عهد

1- يورجن تريمبورن، Leni Riefenstahl: A Life (New York, 2008), p. 176.

2- BAF, RW4/185: 'Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Betrifft: Film- Sondertrupp Riefenstahl'، 10 سبتمبر 1939.

3- تريمبورن، Leni Riefenstahl, p. 176.

4- ليني ريفنشتال، Memoiren (Cologne, 2000), p. 349.

5- راجع تريمبورن، Leni Riefenstahl, p. 286.

6- راجع مثلاً، ريفنشتال، Memoiren, p. 351.

7- راجع BAF, RW4/185: 'Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Betrifft: Film-Sondertrupp Riefenstahl'، 10 سبتمبر 1939؛ و BAF, RW4/261: 'Tätigkeitsbericht WPr v. 29.9.39'.

إليها بصنع فيلم خاصّ عن دوره في الحرب ضدّ بولندا[1]. الشيء الأكيد هو أنّ قسماً من الموادّ التي صوّرتها «فرقتها الخاصّة للأفلام» وجدت طريقاً إلى «حملة في بولندا»، بما أنّ اسمَي سيب ألجاير وجوستاف لانتشر يردان ضمن أسماء الذين عملوا على ذلك الفيلم الوثائقي.

أمّا تمنّيات هتلر (في ما يتجاوز التغييرات الصغيرة في الخرائط) بالنسبة إلى «حملة في بولندا» فهي أيضاً بغموض دور ريفنشتال فيه. لكنّنا نعرف من تدخّل هتلر في فيلم «أبطال في إسبانيا» أنّه كان يحبّ أن تكون الوثائقيات محدَّثة. غطّت النسخة الأولى من «حملة في بولندا» الفترة لغاية 20 سبتمبر 1939 فقط، لتنتهي بدخول هتلر إلى دانتزيغ[2]. واختتمت النسخة الثانية بدخول هتلر المنتصر إلى وارسو في 5 أكتوبر 1939. مع تدخّل هتلر صار «حملة في بولندا» معلماً في الأفلام النازية عن سحق بولندا الكامل. وعند إطلاق الفيلم للعامّة في فبراير 1940، استمرّ بعض المشاهدين في الشكوى من أنّه كان في جوهره تعاقباً من مقاطع أفلام إخبارية قديمة[3]. لكن جوبلز امتدحه ووصفه بأنّه «نجاح عظيم»[4]. وتقول لنا تقارير الخدمات الأمنية عن تصفيق عفوي في بعض صالات السينما، وغالباً ما كانت الصالات ممتلئة تماماً[5]. لقد أفاد «حملة في بولندا»، ولو أنّ الموضوع لم يعد خفيّاً على أحد، في نشر النظرة إلى الواقع التي كان هتلر يحبّ أن يعكسها: أنّ ألمانيا، المحاطة بأعداء يطمحون إلى القضاء

1- راجع ستيفن باك، Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl (London, 2007), p. 229.

2- راجع 'Feldzug in Polen', Film-Kurier، 9 أكتوبر 1939، ولنسخة الفيلم الأصلية، BA FA, K89890-6: 'Feldzug in Polen'.

3- هاينز بوبراخ، Meldungen aus dem Reich: Diegeheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938 1945, Band 3 (Herrsching, 1984), p. 846 (6 مارس 1940).

4- GTB، 13 فبراير 1940. راجع أيضاً فرانك مارون، 'Der Feldzug in Polen filmisch gestaltet', Der Deutsche Film 4:7 (يناير 1940)، pp. 138 40.

5- هاينز بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 3, p. 759 (14 فبراير 1940).

على الرايخ، لم يكن لديها الخيار إلّا الردّ على الاعتداءات باللجوء إلى التسلّح. كان هتلر يريد السلام وفقاً للفيلم، وليس الحرب، وما دخول قوّات الفيرماخت إلى بولندا إلّا لإنقاذ الألمان المضطهدين وتحرير دانتزيغ من «الرعب» البولندي. وينتهي الفيلم بخارطة «ألمانيا الكبرى» وقد ضمّت غرب بولندا، وكأنّ الحرب كانت فقط لاستعادة الحدود الألمانية الصحيحة. في الواقع، كان «حملة في بولندا» نسخة مصوّرة عن خطبة 19 سبتمبر 1939 في دانتزيغ؛ فقد استعاد حرفياً حجج هتلر الدفاعية لاجتياح بولندا[1].

لقد أفاد تأخّر الفيلم في الوصول إلى الشاشات حتّى فبراير 1940 في كون وصفه للغرب، وخصوصاً بريطانيا، بالنفاق والعدوانية الحربية، قد أعدّ الألمان لفكرة الهجوم على غرب أوروبا. شهد أبريل 1940 أيضاً العرض الأوّل لفيلم آخر في ألمانيا ركّز، مثل «حملة في بولندا»، على تفوّق ألمانيا من الناحية العسكرية: «معمودية النار»، إخراج هانس برترام. كان «معمودية النار» مِن طرح القوّات الجوّية الألمانية لإبراز دور سلاح الطيران في هزيمة بولندا[2]. إنّما لم يكن أثر هذين الفيلمين في فرع آخر من القوّات الألمانية المسلّحة، ونقصد الجيش، إيجابياً بالكامل. إذا كان «حملة في بولندا» أُعدّ لتمجيد هتلر، فإنّ «معمودية النار» مجّد طيّاري غورينغ. أمّا قوّات الجيش فشكت من إهمالها فيه. وكي يكون لإنجازات الجيش التغطية السينمائية المستحَقّة في المستقبل، طلب القائد العام للقوّات العسكرية، والتر فون براوشيتش، من قسم الجيش في دعاية القوّات المسلّحة بإمرة كورت هِس إنتاج فيلم عن دور الجيش في الحملة

1- راجع ماكس دوماروس، Hitler: Reden 1932 bis 1945, Band 3 (Wiesbaden, 1973), pp. 1354-66.

2- لنقاش حول «معمودية النار»، راجع ديفيد ولش، Propaganda and the German Cinema, 1933-1945 (London and New York, 2001), pp. 172-83.

ضدّ أوروبا الغربية[1]. وعلى الفور خطّط جوبلز، الحذر من براوشيتش، لإنتاج فيلمه الخاصّ. أبدى براوشيتش رغبته في التعاون، لافتاً نظر جوبلز إلى أنّ الجيش سيُتابع إنتاج فيلمه، ومُشيراً إلى أنّ هتلر كان قد وافق على تصويره[2]. هكذا تمّ إعداد فيلم الجيش، «انتصار في الغرب» (1941) من موادّ صوّرتها فرق مركز الجيش للأفلام وشركات الدعاية، وكذلك من مقاطع مأخوذة عن موادّ بريطانية وفرنسية وبلجيكية. وكان ضمن الذين أخرجوه سفيند نولدان، وقد ركّز في قسم كبير منه على غزو البلاد الواطئة وفرنسا. جرت مشاهدة النسخة الأولى في وزارة الدعاية في 21 نوفمبر 1940. وقد اعترض مفتّشو عتاد القوّات المسلّحة على عرض أنواع معيّنة من سلاح المدفعية بذريعة أنّ هتلر لم يكن يريد إظهار أسلحة أجنبية[3]. ولقى هذا النقد صداه في قسم رقابة القوّات المسلّحة[4]. في تلك الأثناء، ثار غضب كورت هِس عندما اكتشف أنّ وزارة الدعاية مضت وكانت في طور إنتاج فيلمها الوثائقي الخاصّ، «على طرقات النصر»[5].

إذاً حتّى قبل أن يرى هتلر «انتصار في الغرب»، كان جوبلز على خلاف مع الجيش حول من يجب أن ينتج أفلام دعاية سياسية. ويذكر جوبلز في يوميّاته في 22 ديسمبر 1940 أنّه وهتلر «شاهدا فيلم قيادة الجيش العليا

1- راجع التقرير عن إنتاج الفيلم في BAF, RH26/123-140: 'WPr (Heer) Gruppenleiter. Betr.: Aufbau des Heeresdokumentarfilmes'، نوفمبر 1940.

2- أقلّه وفقاً لمسودّة رسالة براوشيتش ردّاً على رسالة جوبلز في BAF, RH1/54: 'Entwurf'، دون تاريخ (احتمالاً مايو 1940).

3- BAF, RW4/295: OKW W Pr. IIIc to In 4, In 5, In 6، 22 نوفمبر 1940.

4- BAF, RW4/295: W Pr. IIIc to W Pr. V, 22، نوفمبر 1940. كذلك اعترض هتلر على مشاهد «دبابات مهاجمة» في الفيلم، راجع BAF, RW 4/295: 'Betr.: Manuskript «Achtung Panzer!»'، 7 أبريل 1941.

5- BAF, RW4/295: 'W Pr V (Heer): Betr.: Film der Reichspropagandaleitung «Auf den Strassen des Sieges»'، 4 ديسمبر 1940. ربما شاهد هتلر هذا الفيلم في نوفمبر (راجع GTB، 23 نوفمبر 1940).

عن الحملة في الغرب. لم تكن النتيجة مرضية ما يكفي»[1]. شكا جوبلز من أنّه لم يكن يوجد خطّ عامّ لطرح الموضوع، ولم يظهر التعاون بين مختلف أقسام القوّات المسلّحة بوضوح. ودّ جوبلز لو يتمّ حظر الفيلم، وكتب يقول إنّ هتلر وافق[2]. لكنّ كورت هِس، بعد سنوات عندما كان يتذكّر مشاهدة هتلر الفيلم، لم يكتب عن أيّ حظر، بل عن طلب هتلر تقوية الرسالة وراء بعض المقاطع، أو تخفيفها[3]. لا شكّ في أنّه كانت بعض التغييرات مطلوبة، ورأى هتلر نسخة مصحّحة في 21 يناير 1941 في مستشارية الرايخ. ويقول المصوّر هانس إيرتل، الذي حضر العرض أيضاً، أنّه بدا على هتلر «إعجاب واضح»[4]. ووجد جوبلز أنّ الفيلم الآن «صالح للاستخدام»[5]. جرى عرضه الأوّل في الصالات في 31 يناير 1941، وحقّق نجاحاً جماهيرياً غير متوقّع. بينما كان جوبلز مستعداً لقبول نسخة «مقبولة» من «انتصار في الغرب»، لم يعجبه كثيراً أن يلقى كلّ ذلك النجاح. أتعبه الأمر فطلب من وزارة الدعاية أن «تُخفّف نوعاً ما» من حملة البروباجندا عن الفيلم، بذريعة أنّ ذلك لن يُخفي «عيوبه البارزة»[6]. ولم يسترِح جوبلز حتّى أخرج هِس من منصبه كرئيس لفرع دعاية الجيش[7]، موجّهاً الضربة إلى براوشيتش الذي كان يزعجه بكبريائه، وكبرياء زوجته[8]. كذلك لم يتقرّب هِس من هتلر، ولا سيّما عندما نشر

1- GTB، 22 ديسمبر 1940.

2- GTB، 22 ديسمبر 1940.

3- كورت هس، Der Geist von Potsdam (Mainz, 1967), p. 184.

4- مذكور في مؤلّف كوبر س. جراهام، Sieg im Westen (1941): "Interservice and Bureaucratic Propaganda Rivlaries in Nazi Germany", Historical Journal of Film, Radio and Television 9:1 (1989), pp. 19-45 هنا ص 25.

5- GTB، 22 يناير 1941.

6- ويلي أ. بولكه، ed., Kriegspropaganda 1939 1941: Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium (Stuttgart, 1966), p. 610.

7- راجع دانيال آوزيل، The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front (Berne, 2008).

8- للمشادّة بين جوبلز وبراوشيتش، راجع GTB، 27 فبراير، 8 مارس و12 مارس 1941.

مقالاً في الصحيفة النازية الرئيسية قصد منه القول إنّ الجيش نفسه أكثر أهمّية من هتلر[1].

في النهاية، لا شكّ في أنّه كانت لدى هتلر شكوك ملحّة حول «انتصار في الغرب». بعد مشاهدته المرّة الأولى، طلب إجراءات للاقتصاص من تأثير فرع الدعاية في الجيش. وفي 23 ديسمبر 1940، تمّ الاتّفاق بين رأس القيادة العليا في القوّات المسلّحة، فيلهلم كايتل، وألفرد روزنبرج، المفكّر النازي الكبير المسؤول عن «التربية الفكرية والفلسفية لحزب العمّال القومي الاشتراكي الألماني»[2]. وينصّ الاتّفاق بالفعل على منح وظيفة روزنبرج رقابة أكبر على تدريب القوات المسلّحة الأيديولوجي[3]. وفي 10 فبراير 1941، نحو أسبوعين قبل أن يرى هتلر النسخة المعدّلة، أصدر مرسوماً يوجب أن تكون رقابة الدعاية والقوّات المسلّحة «حصرياً مهمّة القيادة العليا للقوّات المسلّحة»[4]. إذا كان هناك فيلم دفع هتلر إلى اتّخاذ إجراءات سياسية-أيديولوجية، فهو بلا شكّ «انتصار في الغرب». وليس من الصعب معرفة الأسباب. يُقدّم مطلع الفيلم لمحة تاريخية معلّبة عن صعود هتلر ووصوله إلى السلطة؛ ويُشير الفيلم إلى مهاراته وعبقريته العسكرية؛ ويُنهي بصور لهتلر المنتصر. لكنّ الفيلم بمعظمه يركّز على الجنود. نراهم يمشون، وعلى خيولهم، يعملون على المدافع، يُقيمون

1- راجع وولفجانج بيتا، Hitler: Der Künstler als Politiker und Feldherr (Munich, 2015), pp. 295-96.

2- راجع 'BAF, RH1-81: 'Oberkommando der Wehrmacht, Betrifft: Arbeitsabkommen'، 23 ديسمبر 1940.

3- BAF, RH1-81: 'Arbeitsabkommen zwischen dem Beauftragten des Führers [...] und dem Chef des Oberkommandos der Wehrmacht'، 9 نوفمبر 1940. كما كان متوقّعاً، احتجّ براوشيتش على ذلك الاتّفاق، معترضاً على «التحكّم السياسي» الذي كان سيخوّل روزنبرج ممارسته. راجع BAF, RH1-81: 'Vortrags-Notiz über das Arbeitsabkommen zwischen dem Beauftragten des Führers, Reichsleiter Rosenberg und dem O.K.W.'، 19 يناير 1941.

4- اقتباس ذُكر كلّه باللغة الإنجليزية في مؤلف جراهام، Sieg im Westen (1941) p. 31.

الجسور، يأكلون، يشربون، يغسلون الثياب، يُنظّفون جزمهم، ويغسلون الخيول. نسمعهم يُغنّون أناشيد عسكرية فرِحة. وتُرافق موسيقى هربرت ويندت البطولية صور المشاة وجنود المدفعية. كذلك يطغى سلاح المدفعية على الفيلم. أمّا التعليق الواقعي في الفيلم، وبخلاف الأفلام الإخبارية النازية، فيعني أنّ الحركة في الصورة تحتلّ مركز الصدارة على حساب بلاغة التعليق الصوتي. نرى على مدى الفيلم بعض إيماءات الطاعة تجاه الجنرالات والاستراتيجية العسكرية، لكن القسم الأعظم من الفيلم يهتمّ بالجنود أنفسهم، وأصوات المعركة وإيقاعاتها.

كانت طريقة المعالجة غير الأيديولوجية في «انتصار في الغرب» ما أزعج جوبلز وهتلر. لا يعني ذلك أنّ براوشيتش أو هِس لم يريدا أن يكون الفيلم للدعاية السياسية، بل كانت الأولوية في نظرهما لدعاية الجيش. كما عبّر هِس، «على الفيلم أن يُلهب حماسة المُشاهد وخصوصاً الشباب لحياة الجندية»[1]. ليست الحرب في الدرجة الأولى حول المثل النازية، كما يمكن أن يُفهم من الفيلم، إنّما حول الشجاعة والإثارة والمغامرة في الحياة على الجبهة. تجلّى جواب هتلر في تعزيز التربية الأيديولوجية في صفوف القوّات المسلّحة، وتسليم مسؤولية الدعاية بحزم إلى فيلهلم كايتل، الجنرال الذي كان يولي هتلر ولاءً تاماً، بخلاف براوشيتش المتردّد. وربّما أتى قرار هتلر إنشاء قسم للتاريخ العسكري في القوّات المسلّحة رداً على «انتصار في الغرب»[2]. كانت مهمّة ذلك القسم وضع وثائق تُبرز الطابع الأيديولوجي للحرب والتفكير النازي وراء خوضها. كانت وظيفته أيضاً إبراز ألمعية هتلر: لم يُقدّم «انتصار في الغرب» بالشكل المناسب كيف ينظر هتلر إلى نفسه كعبقرية عسكرية

1- راجع BAF, RW4/295: 'W Pr V (Heer): Betr.: Aufbau des Heeresdokumentarfilms'، نوفمبر 1940.

2- بيتا، Hitler, p. 296.

ابتداءً من عام 1942[1]. وسبير لم يُنجز إلاّ بتكليف من هتلر، ويُحتمل أن يكون فيلم الجدار الأطلسي - كما فيلم فريتز هيبلر من عام 1939 عن خطّ سيجفريد، «الجدار الغربي» - قد رأى النور بناءً على طلب هتلر[2]. وكالعادة كان اهتمام هتلر يصبّ على الأفلام القائمة على الحاجة إلى الدفاع. وبحلول العام 1943، أصبح خيار الهجوم كشكل من أشكال «الدفاع»، رسالة «حملة في بولندا»، يبدو أقلّ واقعية. هكذا علّق هتلر آماله على سدّ على طول الساحل يُفترض أنّه منيع. كان يُتوقّع من «الجدار الأطلسي» أن يُلهم المشاهدين بالثقة في دفاعات ألمانيا، ويُحبط الحلفاء. لم يُعرض هذا الفيلم، وطوله 20 دقيقة، قطّ على الجمهور. لكن الجدار الأطلسي كان موضوعاً متكرّراً في الأفلام الإخبارية النازية عام 1944[3]، وربّما تمّ استخدام مقاطع من فيلم فانك. في النهاية، تداعى الجدار الأطلسي تحت تأثير عملية أوفرلورد.

أخرج فانك «الجدار الأطلسي» بصفته فرداً من فريق ريفنشتال للإنتاج. تنقل ريفنشتال في سيرة حياتها الانطباع بأنّها أمضت أكثر الوقت في الحرب في صنع فيلم «الأراضي الواطئة»، وهو فيلم روائي يستند إلى أوبرا وضعها يوجين دالبيرت. لم تذكر أنّ هتلر ساند إنتاج «الأراضي الواطئة». في أوائل 1941، أحسّت شركة Ufa بأنّها مجبرة على تقديم مساحات استديوهاتها بحكم أنّ ترويج «الأراضي الواطئة» بدأ من القمّة[4]. كذلك نسيت أن تذكر أنّ هتلر كلّفها بصنع فيلم عن

1- راجع SAF, D180/9 182187: 'Arnold Fanck, Anmerkungen zu meinem Fragebogen'، 5 نوفمبر 1946.

2- لتقرير عن فيلم «Der Westwall»، Film-Kurier، 11 أغسطس 1939.

3- راجع مثلا Ufa-Tonwoche, 654 (17 مارس 1944)، 705 (8 مارس 1944) و715 (17 مايو 1944).

4- BAB, R109 I/1034b: 'Niederschrift über die Ufa-Vorstandssitzung Nr. 1443'، 22 يناير 1941.

مستشارية الرايخ الجديدة في برلين في مايو 1940[1]. أمّا كلفة الفيلم، التي قُدّرت بادئ الأمر بـ 700,000 مارك رايخ، فقد تمّت تغطيتها من صندوق هتلر الثقافي الشخصي[2]. كان يتمّ دفع المال عبر حساب يُمسكه سبير بصفته المفتّش العامّ للبناء في عاصمة الرايخ. أشرفت مفتّشية سبير على الدفعات المنتظمة لشركة ريفنشتال على الأقلّ منذ منتصف 1941 حتّى 1944. تمّ إنفاق الـ 700,000 مارك رايخ بكاملها بحلول ديسمبر 1944[3]. وفضلاً عن الفيلم حول مستشارية الرايخ، عملت شركة ريفنشتال على أفلام أخرى لمصلحة سبير وهتلر: «الفوهرر يبني عاصمة الرايخ»، و«بناء ملجأ من الغارات الجوّية»، و«أضرار القصف» - و«الجدار الأطلسي». ربّما كان فانك المسؤول الرئيسي عنها، ولكنّه بقي «تحت إشراف ريفنشتال»[4]. بحلول 7 أغسطس 1943، كانت شركتها قد جمعت تكاليف لغاية 1,023,298.93 مارك رايخ[5]. وكلّ ما نتج عن مشاريع ريفنشتال لبرلين كان فيلمين قصيرين، من إخراج فانك، عن نحّاتَي هتلر المفضّلين جوزف توراك وأرنو بريكير، الذي أبدع كلّ منهما منحوتات لمستشارية الرايخ الجديدة[6]. وكانت تلك نتيجة هزيلة بالفعل مقارنة بالمخصّصات النقدية السخيّة المقدّمة لريفنشتال[7].

لم تتحقّق خطط هتلر وسبير لتجديد بناء برلين بتاتاً، ما قد يُفسّر لماذا لم يرَ فيلم «الفوهرر يبني عاصمة الرايخ» النور، ولكن من الصعب أن

1- BAB, R43 II/389: Speer to Lammers، 11 مايو 1940.
2- BAB, R43 II/389: Speer to Lammers، 11 مايو 1940.
3- BAB, R4606/4838: Verwaltungsamt B 13/3 to R.M.f.R.u.K.، 12 ديسمبر 1944.
4- تريمبورن، Leni Riefenstahl: A Life, p. 197.
5- BAB, R4606/4838: 'RM.F.B.u.M: Vermerk'، 7 أغسطس 1943.
6- BAB, R4606/4838: R.M.f.R.u.K. to Hauptamt Verwaltung und Wirtschaft، 26 نوفمبر 1944. راجع أيضا باك، Leni, pp. 234-35.
7- BAB, R4606/4341: H. Tenz to Generalbauinspekteur für die Reichshauptstadt، 14 فبراير 1942.

نحزر ماذا حلّ بفيلم ريفنشتال عن مستشارية الرايخ الجديدة. غير أنّنا نفهم معنى أن يريد هتلر صنعه. كانت مشاريع هتلر التي ألزمها ريفنشتال تملك شيئاً واحداً مشتركاً: دور المخرجة في تصوير تجلّيات القوّة، سواء أكانت في التجمّعات النازية، أم التوليفة النازية لألعاب 1936 الأولمبية، أم هندسة هتلر المعمارية/ السياسية. نظراً لكون تجلّيات القوّة تلك، من وجهة نظر هتلر، أيضاً تعابير عن الفنّية النازية، سواء أكان بشكل توزيع خضوع الجماهير (التجمّعات النازية) أو تصاميم سبير النيوكلاسيكية لمدينة برلين، كان المطلوب من ريفنشتال ترجمة شكل من الفن إلى شكل آخر. ولأنّ تلك التجلّيات كانت في الواقع تمثيلاً ظاهراً لعبقرية هتلر وسلطته غير المحدودة، كانت أفلامها أيضاً نوعاً من القدسية البصرية، قدسية أمكن نشرها، كما مع «انتصار الإرادة»، في أنحاء الرايخ للتأثير في جماهير المشاهدين. بحلول نهاية الحرب، تحوّلت برلين إلى ركام. هدّم السوفيات مستشارية الرايخ الجديدة. وانتهت أحلام جنون العظمة عند هتلر بالدمار؛ وغابت أكثر المقاطع التي صوّرتها ريفنشتال وفانك في الظلام.

الأفلام الروائية

الدلائل على أنّ هتلر كان يُشاهد أفلاماً روائية في أثناء الحرب هي أقلّ إقناعاً من مشاهدته أفلاماً وثائقية. غير أنّه، حتّى ولو كانت إيفا براون وعائلتها وأصدقاؤها هم الذين شغلوا القاعة الكبرى في البرجهوف لمشاهدة الأفلام[1]، أو لجأوا إلى رواق لعبة السكيتل بعد العشاء لمشاهدتها هناك[2]، فمن الصعب التصديق أنّ هتلر استغنى عن مشاهدة أيّ فيلم روائي كلّياً. يذكر المعاون ماكس فونشه أنّ نشاطات هتلر في

1- أنا بلايم وكورت كوخ، Bei Hitler: Zimmermädchen Annas Erinnerungen (Munich, 2005), p. 79.

2- إيبرلي وأوهل، Das Buch Hitler, p. 204.

أواخر العام 1939 تضمّنت إشارات إلى كلمة «أفلام»، متبوعة عادةً بكلمة «فوكنشاو» Wochenschau أي الأشرطة الإخبارية الأسبوعية[1]. ونستنتج من سجلّ لنشاطات هتلر في العام 1943 أنّه شاهد فيلماً واحداً على الأقلّ، في 4 ديسمبر 1943، برفقة تراودل يونجه، وآخرين[2]. كذلك هناك إشارات ممكنة عن مشاهدة أفلام يقدّمها الجدول المؤرّخ لأعمال هينريك هيملر. في 12 يوليو 1942، كان هيملر يتناول عشاءه مع هتلر في مركز قيادة الفوهرر قبل مشاهدة فيلم وولفجانج ليبناينر «التسريح»[3]؛ وفي 1 مارس 1942، كان يتناول معه الغداء قبل مشاهدة فيلم فايت هارلان «الملك العظيم»[4]. غير أنّ يوميّات هيملر لا تُشير بوضوح إذا كان هتلر يرافقه إلى تلك العروض، ولا سيّما وأنّ جوبلز كتب أنّ هتلر لم يكن حاضراً في أثناء عرض «الملك العظيم» في مركز القيادة في مارس 1942[5]. كذلك فإنّ تعليق جوبلز أنّ «الفوهرر لم يُصفّق كثيراً» لفيلم «جرمانين: قصّة عمل استعماري» (1943) لم يكن مقنعاً: لا نعرف إذا كان هتلر ضمن الذين شاهدوه[6]. أخرج «جرمانين» صهر جوبلز، ماكس كيميش، وكان الفيلم عبارة عن دعاية ضد بريطانيا لأعمال ألمانيا العمرانية في إفريقيا وحقّها في المستعمرات. علّق عليه جوبلز آمالاً كبيرة[7] لكنّها خابت عند رؤية النتيجة النهائية، إذ رأى أنّه يتأرجح بغرابة بين كونه فيلماً ثقافياً وفيلماً روائياً[8]. سواء أكان هتلر شاهده أم لا، فقد أثار «جرمانين» نقاشاً حول منح تقييمات رسمية غير صحيحة للأفلام التي كان هتلر معنياً بها[9].

1- BAB, NS10/591: 'Terminkalender und Telefonbuch Hitlers'.

2- BAB, NS10/591: 'Terminkalender und Telefonbuch Hitlers'.

3- بيتر فيتي، ميشائيل فيلدت، مارتينا فويت وآخرون. eds. Der Dienstkalender Heinrich Himmlers 1941/42 (Hamburg, 1999), p. 487.

4- فيتي وآخرون، Der Dienstkalender Heinrich Himmlers, p. 367.

5- GTB، 20 مارس 1942.

6- GTB، 12 يونيو 1943.

7- GTB، 2 سبتمبر 1942.

8- بحسب GTB، 27 أبريل 1943، كان إخراج الفيلم فقيراً، جامداً وغير مقنع.

9- راجع GTB، 24 يونيو 1943.

تتقاطع المعلومات في يوميّات جوبلز عن كون هتلر لم يُشاهد أيّ فيلم أثناء الحرب[1]، مع الإيحاء بأنّه ربّما شاهد بعض الأفلام. ويذكر جوبلز أنّ هتلر قال في مارس 1941 إنّه ينوي مشاهدة فيلم هانس شتاينهوف المعادي لبريطانيا «العمّ كروجر»، عن حرب البوير[2]، وبعد ذلك بقليل، يحكي جوبلز إنّ هتلر «أُعجب كثيراً بفيلمنا عن سفن U»، ما يؤكّد أنّه شاهد فيلم جونتر ريتاو «سفن U باتّجاه الغرب» (1941)، وكان فيلم دعاية سياسية عن معركة الأطلسي[3]. كذلك يبدو موظّفون سابقون لدى هتلر كأنّهم يناقضون أنفسهم. يقول هربرت دوهرينج، مدير البرجهوف، إنّ هتلر لم يُشاهد أيّ فيلم ترفيهي بعد سبتمبر 1939، وذلك بعد عبارة يُخبر فيها قارئيه أنّ واحداً من أفلام هتلر المفضّلة كان فيلم هربرت سيلبين «كارل بيترز»، وكان كذلك فيلم دعاية ضدّ بريطانيا يحتفي بإنجازات بيترز في شرق إفريقيا الألماني[4]. أُطلق «كارل بيترز»، بطولة الممثل صاحب الشعبية الكبيرة هانس ألبرس، في مارس 1941. إذاً لا شكّ في أنّ هتلر شاهده في أواخر 1940 أو أوائل 1941. لا يقول كلّ الذين كانوا قريبين من هتلر أثناء الحرب إنّه زهد في مشاهدة الأفلام. يذكر مصوّر هتلر مثلاً، هينريك هوفمان، أنّ هتلر شاهد مراراً فيلم هلموت فايس «وعاء شراب البنش»، وهو كوميديا من بطولة هاينز روهمان كان أوّل عرض لها في يناير 1944 (على الرغم من احتمال أن يكون هوفمان خلط بين الفيلم و«مثل الوغد»، وهو نسخة أقدم من رواية هينريك سبورل نفسها أُطلق في العام 1934)[5]. ويذكر حارس هتلر الشخصي روخوس ميش أنّ هتلر شاهد فيلم دافيد أو. سيلزنيك «ذهب مع الريح» (1939) ثلاث مرّات

1- راجع مثلاً، GTB، 4 أكتوبر 1942.
2- GTB، 21 مارس 1941.
3- GTB، 1 أبريل 1941.
4- هربرت دوهرينج، Hitlers Hausverwalter (Bochum, 2013), p. 40.
5- هينريك هوفمان، Hitler was my Friend: The Memoirs of Hitler's Photographer (London, 2011), p. 191.

على الأقلّ، ولم يصل هذا الفيلم إلى جوبلز قبل يوليو 1940. انبهر جوبلز بشدّة بذلك الفيلم الملحمي عن الجنوب الأمريكي، معجباً باستخدامه الألوان وقوّة تأثيره العامّ، خصوصاً في مشاهد الجموع[1]. كذلك الأمر، برأي ميش، بالنسبة إلى هتلر، الذي استدعى جوبلز بعد مشاهدة الفيلم وشاهده مرّة ثانية، ليقول لجوبلز: «هذا، هذا شيء يجب أن يكون ناسنا قادرين على القيام به»[2]. ويُقال إنّ كلارك غيبل، الذي قام بدور ريت باتلر في «ذهب مع الريح»، كان من ممثّلي هتلر المفضّلين. انضمّ غيبل إلى قوات الولايات المتّحدة الجوّية عام 1943، وعُيّن في إنكلترا، ومنها طار على الأقلّ في خمس مهمّات حربية. وسرت شائعات عن تقديم هتلر جائزة لمن يمكنه القبض على غيبل. بهذا الصدد قال غيبل لزميله الممثّل ديفيد نيفن إنّه يخشى أن «يضعه هتلر في قفص ويُسعّر النظرة إليه بعشرة ماركات في أنحاء ألمانيا»[3].

بغضّ النظر عمّا إذا واصل هتلر مشاهدة الأفلام الروائية أم لا، فقد بقي الحكَم المطلق عند عدم الوصول إلى حلّ خلافات حول أفلام معيّنة[4]. على الرغم من محاولات جوبلز إيقاف شكاوى كانت تفد إليه من جهات مختلفة حول الأفلام، فقد استمرّ إنتاجها وبنزخم نفسه. احتجّت رابطة المعلّمين القوميين الاشتراكيين على فيلم الشبيبة «يكو»

1- GTB، 30 يوليو 1940.

2- روخوس ميش، Der Letzte Zeuge: Ich war Hitlers Telefonist, Kurier und Leibwächter (Munich, 2009), p. 109.

3- راجع مثلاً، ديفيد بريت، Clark Gable: Tormented Star (New York, 2007), p. 190.

4- فضلاً عن الأفلام التي نوقشت في هذا الفصل، تدخّل هتلر في أثناء الحرب وقرّر مصير أفلام أخرى، إلّا أنّي لم أجد ما يكفي من المعلومات المفصّلة حول تلك الظروف بدقّتها. من تلك الأفلام نذكر فيلم كارل ريتر «فوق كلّ شيء آخر في العالم» (1941)، حول اضطهاد الألمان في الخارج بعد بداية الحرب. وفقاً لجوبلز، تحرّك مارتن بورمان ضدّ الفيلم، لكنّ هتلر قرّر أنّه يجب أن يُعرض. راجع GTB، 22 مارس 1941 و23 مارس 1941.

(1941) من إخراج فريتز بيتر بوخ، والذي كما رأوا، أظهر المعلّمين في مظهر مضحك[1]. واستاء الأطبّاء من السخرية بمهنتهم في فيلم «دكتور كريبن» من العام 1942، إخراج إريك إنجلز[2]. والأشهر اعتراض القيادة العليا للقوّات المسلّحة ضدّ الفيلم الرائج «الحبّ الكبير» (1942) من بطولة زارا لياندر وإخراج رولف هانسن، لأنّه صوّر طيّاراً من قوّات لوفتفافي الجوّية يقضي ليلته برفقة مغنّية. كتبت القيادة العليا للقوّات المسلّحة إلى جوبلز أنّها «تشعر بأنّ ذلك استهتار أخلاقي، وتقول إنّ ما من ملازم طيران يفعل شيئاً كهذا»[3]. عندما تكلّم جنرالات هتلر ضدّ فيلم فايت هارلان «الملك العظيم»، الذي أبرز أوجه شبه بين تصميم الملك فريدريك العظيم على متابعة القتال بعد هزيمة معركة كونرسدورف (1759) والتزام هتلر الفوز بالحرب، توجّه جوبلز إلى هتلر. اهتمّ هتلر بصنع ذلك الفيلم وتابعه، فقرّر أن يُؤدّي أوتو غيبور دور فريدريك (وليس فرنر كراوس، الذي كان خيار هارلان)[4]، وأن يتزامن العرض الأوّل مع عيد الميلاد (1941) في صالة قصر Ufa[5]. ولكن تأجّل العرض الأوّل لعدّة ظروف أوّلاً حتّى 30 يناير 1942، ثمّ إلى 3 مارس 1942. شاهد جنرالات قوّات الفيرماخت الفيلم في مركز قيادة هتلر في أوائل مارس. ونفترض أنّ هتلر استمع إلى احتجاجاتهم، ولكنّه أغفلها، وقرّر أنّ العرض الأوّل يجب أن يتمّ في الموعد المحدّد

1- BAB, NS18/501: 'Abschrift: Betreff: Verächtlichmachung des Erzieherstandes im Film'.

2- BAB,NS18/349: Reichspropagandaleitung to the Deutsche Apothekerschaft، 27 أبريل 1943.

3- GTB، 23 مايو 1942.

4- SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg - Strafsachen 21249/50 Band 2, pp. 304-10. راجع أيضاً فايت هارلان، Im Schatten meiner Filme (Gütersloh, 1966), p. 133.

5- BAB, R55/412: President of Reich Film Chamber to Propaganda Ministry، 14 أكتوبر 1941.

له[1]. سمع جوبلز لاحقاً من معاون هتلر يوليوس شاوب أنّه حصل «نزاع حادّ» حول الفيلم، كسبه هتلر بطبيعة الحال[2].

شعر جنرالات هتلر بالاستياء لأنّهم لمسوا في «الملك العظيم» انتقاداً لسلوكهم في أثناء عمليّة بارباروسا. نرى في الفيلم أنّ جنرالات بروسيا، كما يقول جوبلز، «يتخلّون عن فريدريك في الساعة الحاسمة»[3]. يُصوّرهم الفيلم وكأنّهم بالفعل هربوا من الروسيين، ودفعوا فريدريك إلى طلب السلم؛ لكنّه رفض ذلك، وأفسح المجال لتحوّل درامي لمصلحة مصير بروسيا العسكري. لا شكّ في أنّ التعديلات التي جرت على الفيلم في الأشهر التي سبقت إطلاقه، وليس أقلّها بناءً على تعليمات جوبلز، ساعدت على استنتاج أوجه شبه بين جنرالات بروسيا في كونرسدورف، وجنرالات هتلر خارج موسكو. في يناير 1942، ذكر جوبلز كم كان هتلر غير راضٍ عن «انهزامية» القائد العام السابق للقوّات العسكرية فون براوشيتش، الذي كان قد عزله في ديسمبر 1941. كذلك كتب جوبلز أنّ الجنرالات الألمان كانوا «في نهاية عهد قوّتهم»؛ إذا كان قد تمّ تجاوز «الوضع الحرج» فيعود ذلك إلى الفوهرر[4]. هكذا جاء «الملك العظيم»، من وجهة نظر هتلر، في وقته. عندما جلس الجنرالات لمشاهدته، كان ذلك لتوبيخهم علناً على شكل درس في التاريخ: لقد فشلوا كما فشل جنرالات فريدريك. كانت مهمّتهم أن يتجمّعوا حول هتلر، ويمنعوا تكرار ما حصل لفريدريك من انعزال[5]. وكان المطلوب منهم ولا شكّ أن يروا في عقاب فريدريك للرقيب تريسكوف في «الملك العظيم» ترسيخاً لمعاملة هتلر تجاه الجنرال إريك هوبنر، الذي طرده هتلر من الفيرماخت

1- GTB، 2 مارس 1942، 3 مارس 1942.

2- GTB، 20 مارس 1942.

3- GTB، 3 مارس 1942.

4- GTB، 20 يناير 1942.

5- راجع بيتا، Hitler, pp. 638-39.

لعصيانه الأوامر في ديسمبر 1941. عمل فيلم «الملك العظيم» كنوع من التربية على أعلى المستويات. وطلب هتلر نسخة كي يرسلها إلى موسوليني[1]، ربّما في إشارة إلى أنّه يجب أن يكون موسوليني أكثر حزماً مع قادة جيشه، بعد الهزائم في إفريقيا.

استُخدم فيلم «الملك العظيم» للترويج لصورة هتلر كعبقري من خلال المقارنة التاريخية، ولكن في إطار إعادة تعريف معنى العبقرية من قبل جوبلز وهتلر، ردّاً على النكسات العسكرية التي كانت حصلت حديثاً. فقد تكلّم جوبلز عبر الإذاعة عشيّة عيد ميلاد هتلر في 19 أبريل 1942، وأثنى على تصوير فريدريك العظيم في فيلم هارلان «كعملاق مكافح»، قبل أن يُمجّد مزايا هتلر القيادية. بعبارة أخرى، كان تمجيد هتلر مبرّراً ليس لنجاحاته العسكرية وحسب، بل أيضاً لقوّة خامته المعنوية في مواجهة الصعاب. كان المقصود من وراء «الملك العظيم» مساعدة الألمان على الاعتياد على فكرة أنّ الحرب لم تكن تعني الانتصارات السهلة فقط[2]. في خطاب هتلر يوم 26 أبريل 1942 إلى الرايخشتاج، تكلّم «كرجل يشعر بأنّ أصعب كفاح في حياته صار وراءه» و«كقائد جيوش أمسكت بزمام مصير فُرض عليها كأقسى اختبار مرسوم فقط للمقدّرين لأسمى الأشياء»[3]. كان هتلر يطلب من مستمعيه تصوّر أنّ الصمود في وجه الهجوم المضادّ من قبل السوفيات إشارة إلى انتصارات مقبلة. في خطبة الرايخشتاج منح هتلر لنفسه (وفي باله من دون شكّ هوبنر، الذي كان قد اعترض على طرده من الفيرماخت) حقّ التصرّف

1- GTB، 20 مارس 1942.

2- راجع جوزف جوبلز، 'Führergeburtstag 1942: Rundfunkrede zum Geburtstag des Führers', in Goebbels, Das eherne Herz: Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42 (Munich, 1942), pp. 285-94، هنا ص 289 و286. أيضاً GTB، 20 أبريل 1942.

3- ماكس دوماروس، Hitler: Reden 1932-1945, Band 4, p. 1867.

كقاضٍ مطلق من أجل الفوز بالحرب، وهو حقّ مارسه أيضاً فريدريك في فيلم هارلان. لم يأتِ هتلر على ذكر «الملك العظيم»، لكنّ صدى الفيلم تردّد طوال الخطاب.

كذلك تدخّل هتلر لحلّ خلاف حول فيلم «عبقري» آخر هو «التسريح» (1942) لمخرجه وولفجانج ليبناينر، عن مستشار الرايخ السابق أوتو فون بسمارك، من بطولة إميل يانينجس. كان «التسريح» بمثابة احتفال بحكمة بسمارك السياسية. ولإزالة أيّ شكّ في أن ألّا يُفهم بسمارك السينمائي كسلف لهتلر، كتب يانينجس مقالاً يربط بوضوح بين فريدريك العظيم وبسمارك وهتلر[1]. لكنّ فيلم ليبناينر لم يعجب قسم الأرشيف السياسي في وزارة الخارجية، الذي اعترض على تصوير مسؤول وزارة الخارجية فريدريك فون هولشتاين كشرّير أطاح ببمسارك. كان هناك عائق آخر مرتبط بتركيز الفيلم الشديد على دعم بسمارك تمديد معاهدة الضمانات مع روسيا. رأى الأرشيف السياسي إنّ ذلك قد يُزعج الأتراك بسبب بند سرّي في تلك المعاهدة يمنح ألمانيا دعم القيصر في حال نشوء خلاف حول البحر الأسود. أخيراً، انتقد الأرشيف السياسي الفيلم لطرحه أنّه يجب إلقاء اللوم على ألمانيا على الحرب العالمية الأولى، خشية أن يُفسد ذلك العلاقات مع بعض حلفاء ألمانيا[2]. كذلك قلق إرنست فويرمان، رئيس الدائرة السياسية في وزارة الخارجية، من أن يحمل فيلم «التسريح» نقداً شديداً لوزارة الخارجية، واقترح إجراء تعديلات[3]. وكان لدى جوبلز نفسه شكوك حول طريقة تقديم معاهدة الضمانات في الفيلم؛ إذ لم تكن «تناسب المشهد السياسي»[4]. كان هتلر في نهاية المطاف في حرب مع

1- إميل يانينجس، 'Bismarck in dieser Zeit', Völkischer Beobachter، 4 أكتوبر 1942.

2- PA AA, R 26808: 'Betrifft: Den Jannings-Film der Tobis Filmkunst G.m.b.H. (Die Entlassung)، 9 فبراير 1942.

3- PA AA, R 26808: 'Zu Inf. 1148: Berlin, den 10. Februar 1942, Sofort!'.

4- GTB، 1 ديسمبر 1941.

الاتّحاد السوفياتي: لم يدم حلف هتلر-ستالين طويلاً. هكذا كان على ليبناينر القيام بالتعديلات.

كان جوبلز كذلك حذراً من أن تُزعج الصورة السلبية التي ظهر بها الكايزر فيلهلم الثاني في الفيلم المتعاطفين مع التقاليد الملكية[1]. بدلًا من المخاطرة بإزعاج بعض الأطراف، قرّر جوبلز عرض «التسريح» في جلسة خاصّة «لفئات من الناس» اختباراً لردود فعلهم[2]. وكان المسؤولون القياديون النازيون ضمن تلك «الفئات». وقد سُرّ جوبلز بآرائهم؛ فقد وافقوا على إطلاق الفيلم. قال متحمّساً إنّه «بالإمكان الاعتماد على قدامى حرس الثوّار النازيين»[3]. غير أنّه بقي متردّداً، فتواصل مع هتلر. ولم يشأ هتلر البتّ بقرار فوري، ففكّر في إجراء اختبار نموذجي في «بلدة أو مكان مشابه» لتقدير ردود فعل الجمهور[4]. اختار جوبلز مدينة شتيتين في مقاطعة بومرانيا، البعيدة بما يكفي عن برلين كي لا يأتي الردّ في حال كان سلبياً مؤذياً أيضاً، ولكن تُمثّل في الوقت نفسه منطلقاً جيّداً كونها ثالث كبريات المدن الألمانية. وتمّ عرض الفيلم هناك في 15 سبتمبر 1942 متبوعاً بثناء شامل. وأعلم جوبلز هتلر[5]، لكنّه بقي متوجّساً من الانتقادات المتواصلة ضدّ «التسريح». قال له هتلر ألّا يقلق، وأن يُحضّر له «إطلاقاً فاخراً»[6]. وتمّ ذلك في 6 أكتوبر في صالة قصر Ufa. وفقاً لجوبلز، حقّق الفيلم «نجاحاً مدهشاً»[7]، ولو كان محصوراً بالمشاهدين الذكور، مع ميل النساء إلى رفض الفيلم الذي لم يتضمّن «صراعات نسائية»[8].

جاء التعليق حول «الانتقادات المتواصلة» إشارة إلى ألفرد روزنبرج،

1- GTB، 3 فبراير 1942.
2- GTB، 28 يونيو 1942.
3- GTB، 7 أغسطس 1942.
4- GTB، 20 أغسطس 1942.
5- GTB، 16 سبتمبر 1942.
6- GTB، 4 أكتوبر 1942.
7- GTB، 25 أكتوبر 1942.
8- GTB، 13 ديسمبر 1942.

رئيس مكتب السياسة الخارجية. شاهد روزنبرج الفيلم، وشكا على الفور لوالتر تيسلر، صلة الوصل بين مستشارية الحزب ووزارة الدعاية. بنى روزنبرج على انتقادات سابقة، واعترض على وصف وزارة الخارجية، والكايزر فيلهلم. لم يكن تيسلر قلقاً بشأن أيّ شيء من ذلك[1]؛ وكذلك هتلر. لم ينتج عن التجارب أو عن العرض الأوّل أيّ شكوى مهمّة. «التسريح»، وكذلك فيلم ليبناينر السابق «بسمارك» (1940) وجدا مكانهما ببساطة ضمن قائمة الأفلام الروائية النازية التي تضع هتلر في مصافّ الشخصيات التاريخية الكبيرة. ينتهي الفيلم على بسمارك وهو يتساءل حالماً عمّن سيُكمل عمل البناء الإمبراطوري الذي بدأه، سؤال لم يكن له طبعاً إلّا جواب ضمني واحد في تلك الفترة من الأفلام النازية: هتلر. ولا بدّ من أن يكون هتلر وافق على نقده الكايزر فيلهلم، الذي كان يحتقره[2]. كانت الأفلام التي تنتقد الجيش، أو الملكية ووزارة الخارجية تُستخدم كدعم لمعتقد هتلر أنّه يجب إخضاع النخب التقليدية. ويُظهر لنا دور هتلر في القرارات بالنسبة إلى الأفلام التي قد تحمل انعكاسات دبلوماسية وداخلية مهمّة، أنّه عندما يكبر حجم السياسة في السينما، كان جوبلز يعرف حدود سلطته، أو حدود المخاطر التي كان مستعدّاً لاتّخاذها. يبدو أنّ هتلر كان أقلّ قلقاً بشأن إزعاج الآخرين. ولم يقلق كذلك من أن يمثّل الفيلم قدوة سيّئة. في يوليو 1942، شاهدت حلقة الرايخ للدعاية فيلم «التسريح» وعبّرت عن قلقها من كونه يصوّر كيف يمكن لرجل أن يوقع قائداً عظيماً[3]. أجاب أرنولد باكمايتسر، رئيس مكتب مشاهدة الأفلام، على ذلك بأنّه لا يمكن لأحد ممّن شاهدوا الفيلم أن يظنّ أنّه من المحتمل

1- BAB, NS18/283: Walter Tießler, 'Vorlage für den Herrn Minister: Betr.: Beurteilung des Films 'Die Entlassung' durch Reichsleiter Rosenberg'، 24 سبتمبر 1942.

2- راجع مثلاً GTB، 23 يناير 1939. كتب جوبلز عن كراهية هتلر للهابسبورج واحتقاره فيلهلم (المارق).

3- BAB, NS18/282: 'Betrifft: (Die Entlassung): Bericht und Auszug aus den eingelangten Beurteilungen'، 27 يوليو 1942.

أن يُهزم هتلر على يد «فرد تافه». لم تكن قوّته وشعبيّته الكبيرتان لتسمحان بذلك[1]. لا شكّ في أنّ هتلر كان سيُوافق.

من الأمثلة الأخيرة عن تدخّلات هتلر في فترة الحرب فيلم «وعاء شراب البنش» (1944)، من بطولة هاينز روهمان. ويحكي روهمان في كتاب سيرة حياته عام 1982 كيف أن وزير التربية، برنهارد روست، أصرّ على حظر الفيلم حالما أصبح جاهزاً. لم يُحبّذ روست تصوير الفيلم الساخر لمهنة التعليم، خصوصاً في فترة كان من الصعب إيجاد معلّمين جدد. اتّصل روهمان بشخص يعرفه في وزارة القوّات الجوّية وعده بأن يرى إذا كان يمكنه إثارة اهتمام وزير طيران الرايخ، هيرمان غورينغ، بالفيلم. طلب غورينغ من روهمان أن يُحضر له نسخة مباشرة إلى مركز قيادة هتلر في بروسيا الشرقية، فأدّى روهمان واجبه. تمّ عرض الفيلم في المساء، ولم يكن هتلر حاضراً وفقاً لما يقول روهمان. في اليوم التالي، قال غورينغ لهتلر إنّ لا فكرة لديه لماذا تمّ حظر «وعاء شراب البنش»، لكن «كدنا كلّنا ننفجر من الضحك». فكان جواب هتلر «إذاً يجب أن يُعرض الفيلم على الفور»[2]. وبالتالي قال هتلر لجوبلز إنّه يجب ألاّ يتأثّر باحتجاجات معلّمي وزارة التربية: يجب عرض الفيلم[3]. جرى عرضه الأوّل في 28 يناير 1944 ونال شعبية كبيرة[4]. وإلى أن كتب روهمان مذكّراته، لم تعد مسألة أخذه نسخة عن الفيلم إلى غورينغ في «عرين الذئب» أكثر من أقصوصة مسلّية. غير أنّ روهمان جهد غداة الحرب كي يُنكر زيارته مركز قيادة هتلر[5]، وإلاّ كان اعترافه بها عام 1946 للحلفاء ليضعه في مأزق. الجدير بالذكر أنّ روهمان كان في العام 1944 قد طلب

1- BAB, NS18/282, Baemeister to State Secretary Gutterer، 13 أغسطس 1942.

2- هاينز روهمان، Das war's: Erinnerungen (Frankfurt am Main, 1995), pp. 154 56.

3- GTB، 25 يناير 1944.

4- 'Die Feuerzangenbowle', Film-Kurier، 28 يناير 1944.

5- BAB, R9361 V/155032. 'Aus dem Protokoll vom 4.3.1946: Rücksprache mit Herrn Rühmann'.

بكلّ سرور من غورينغ، وعبره من هتلر، أن يضمن إطلاق أحد أفلامه، وفي ذلك دليل على أنّ روهمان، كممثّلين غيره، عرف كيف يُساير النظام. وقد بقي هتلر حتّى نهاية الحرب السلطة المطلقة في قرار عرض الأفلام المثيرة للجدل، وكان أحياناً متساهلاً تجاه الأفلام المهينة بالنسبة إلى بعض الفئات المهنية. يبدو أنّ روهمان كان يعرف ذلك.

مسائل عامّة في سياسة إنتاج الأفلام

لا شكّ في أنّ هتلر بقي يُحبّ التحدّث عن الأفلام خلال الحرب. يُقال إنّه كان يسأل معاونه الشخصي يوليوس شاوب عند الفطور إذا كان ذهب إلى السينما[1]. وغالباً ما دارت أحاديث الغداء في البرجهوف حول المسرح والسينما، بما فيه الأفلام الأمريكية الملوّنة[2]. أبقى جوبلز هتلر بانتظام على اطّلاع على مواضيع تتعلّق بإنتاج الأفلام الألمانية[3]. فضلًا عن ذلك، كان جوبلز يُحبّ التحدّث إلى هتلر عن سياسة إنتاج الأفلام، خصوصاً عندما كان يحتاج إلى دعم منه. عام 1934، أنشأ جوبلز أرشيف الرايخ للأفلام، وكان مستودعاً كبيراً جدّاً للأفلام المحلّية والأجنبية يمكن للجهات المعنية استعارة الأفلام منه[4]. بعد بداية الحرب، استخدم جوبلز الأرشيف كي يُزوّده بأفلام هوليوود وأفلام أجنبية أخرى مصادرة من البلدان المحتلّة[5]. ولكن بعد محادثة مع هتلر، أعلن جوبلز أنّ لا هو ولا هتلر وافقا على عرض «أفلام أعداء أمام مجموعات من الحزب أو الدولة لأهداف وُصفت بالتربوية». تعلّم جوبلز من تجربته، كما كتب، أنّه كان لذلك دائماً «أثر محبِط». سمح هتلر لجوبلز «برفض تلك العروض رفضاً

1- IfZ, ZS-0137: 'Vernehmung von Julius Schaub in Nürnberg am 7. Dezember 1946'.

2- إيبرلي وأوهل، Das Buch Hitler, p. 202.

3- مثلاً GTB، 20 أغسطس 1942.

4- 'Statut für das Reichsfilmarchiv', Film-Kurier، 4 فبراير 1934.

5- راجع فولكر كوب، Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot (Berlin, 2015), p. 186.

قاطعاً» طوال مدّة الحرب. وانطبق ذلك خصوصاً على فيلم «ذهب مع الريح»[1]. طبعاً لم يُحبَط أيٌّ من جوبلز أو هتلر بسبب «ذهب مع الريح»، لكنّهما كانا قلقين جدّاً من آثاره الممكنة حتّى قرّرا إبعاده فعلاً عن أرشيف أفلام الرايخ نفسه ليُحفَظ في مكان آمن، إلى جانب فيلم شارلي شابلن «الدكتاتور العظيم» (1940)[2]. ادّعى النازيون أنّ شابلن كان يهودياً، وحظروا أفلامه[3]. وربّما شاهد هتلر «الدكتاتور العظيم»، لكنّ جوبلز أبقاه محجوزاً محجوباً. ووفقاً لهانس باركهاوزن، الموظّف المسؤول في أرشيف الرايخ للأفلام، أدّى تصوير شابلن لهتلر نوبات شديدة من الغضب، ولكنّه لم يُحدّد إذا كانت صادرة عن جوبلز، أو هتلر، أو كليهما[4].

في النهاية، لم يفرض هتلر حظراً كلّياً على عرض الأفلام الأجنبية المحفوظة في أرشيف الرايخ للأفلام، وأمر بأن تتمّ استعارتها بعد موافقة جوبلز. من أجل ذلك استحوذ جوبلز على رسالة من بورمان سكرتير هتلر في 27 ديسمبر 1942، وكان يُظهرها كلّما دعت الحاجة. كذلك خوّلت تلك الرسالة جوبلز أن يضمن تسليم كلّ الأفلام الأجنبية إلى أرشيف الأفلام لحفظها[5]. بالطبع كان جوبلز يُشاهد أفلاماً أجنبية من كلّ الأنواع في بيته في برلين[6]. كما أنّه استسلم لبعض الضغط من قبل ممثّلين، وصحافيين وحتّى أفراد من الجيش، وسمح لهم بمشاهدات خاصّة للثمار المحرّمة[7]. ولكن في حربه المتواصلة على النفوذ مع

1- GTB، 4 أكتوبر 1942.

2- وفقاً لهانس باركهاوزن، راجع أندرياس-ميشائيل فلتن وماتياس كلاين، eds, Chaplin und Hitler: Materialien zu einer Ausstellung (Munich, 1989), p. 120.

3- أُدرج مقطع قصير يقصد تأكيد يهودية شابلن في فيلم «اليهودي الخالد» (1940).

4- مذكور في مؤلّف فلتن وكلاين، Chaplin und Hitler, p. 120.

5- BAB, R43 II/389: Goebbels to Lammers، 7 يناير 1943.

6- كوب، Warum Hitler King Kong liebte, p. 188.

7- كوب، Warum Hitler King Kong liebte, p. 189–95. كان بإمكان الممثّلين والمخرجين عادةً الوصول إلى الأفلام البريطانية والأمريكية بذريعة أنّه كان عليهم أن يشاهدوها للاستعداد لأفلامهم الخاصّة.

ألفرد روزنبرج، الذي كان قد أصبح وزير الرايخ للأراضي المحتلّة بعد الهجوم على الاتّحاد السوفياتي، لم يُظهر أيّ تهاون. هكذا عبّر عن قلقه من أن تُفسد الدعاية السوفياتية بعض أفراد طاقم روزنبرج[1]، وأصرّ على أن يُسلّم روزنبرج الأفلام السوفياتية إلى أرشيف الرايخ. وشكا روزنبرج بشدّة إلى رئيس مستشارية الرايخ هانس لامرز حول هذا الأمر، بحجّة أنّه يريد تلك الأفلام لأسباب تربوية[2]. في النهاية، تحوّل الحديث إلى نقاش حول هوس جوبلز النرجسي بالتحكّم في كلّ مسائل الأفلام. وجاء قرار هتلر لمصلحة جوبلز في مايو 1943[3]. لكنّ جوبلز لم يكن الفائز دائماً في موضوع الأفلام الأجنبية، خصوصاً عندما حاول تخفيف حدّة قوانينه الخاصّة. فقد وجد جوبلز أنّ فيلم الدعاية البريطانية «للأسد أجنحة» «بليداً بشكل لا يُصدّق»[4] وأراد عرضه على العامّة في برلين، لاقتناعه بأنّ دعايته المبالغ فيها ضدّ ألمانيا ستستدعي الضحك والسخرية. لكنّ «للأسد أجنحة»، من إخراج مايكل باول وآخرين، نال شعبية كبيرة لدى السلطات النازية والعسكرية. وطلب هايدريك نسخة أو نسختين لمشاهدتهما في براغ[5]، وأبدت الفيرماخت أيضاً اهتمامها[6]. لكن يبدو أنّ الفيلم أُرسل إلى شقّة هتلر في مستشارية الرايخ[7]. ووفقاً لفريتز هيبلر، رفض هتلر آنذاك فكرة جوبلز عرض الفيلم على الجمهور، ولكن هيبلر لم يعرف لماذا[8].

1- BAB, R43 II/389: Goebbels to Lammers، 26 مارس 1943.

2- BAB, R43 II/389: Rosenberg to Lammers، 15 أبريل 1943.

3- BAB, R43 II/389, 'Betrifft: Ausländische Filme. Vermerk'، 3 مايو 1943.

4- GTB، 27 مايو 1940.

5- BAF, RW4/296: Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda to the Oberkommando der Wehrmacht، 12 يوليو 1940.

6- BAF, RW4/296: Chef des Oberkommandos der Wehrmacht to the Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda، 3 يونيو 1940.

7- BAF, RW4/296: 'An das OKW Abtlg. Film'، 1 يونيو 1940.

8- ذُكر في مؤلّف كوب، Warum Hitler King Kong liebte, p. 188.

في الواقع، كان على جوبلز خلال الحرب، وبناءً على تدخّلات هتلر، أن يتنازل عن موضوع أو اثنين خاصّين بسياسته في الأفلام، لأنّ محاولاته للسيطرة الكاملة واجهت مقاومة، مثلاً من قبل جبهة العمّال الألمانية DAF، التي كانت لفترة طويلة على نزاع مع غرفة الرايخ للثقافة بشأن إنتاج الأفلام. في 2 يوليو 1941، أعلم بورمان جوبلز أنّه لم يكن على تنظيمات الحزب مثل جبهة العمّال أن تكون من أعضاء غرفة الرايخ للأفلام: لا يمكن للحزب أن يدين بالمسؤولية تجاه «منظّمة حكومية»[1]. اعترض جوبلز على الفور[2]. غير أنّ جبهة العمّال سحبت عضويّتها، بينما بدأت غرفة الرايخ للأفلام الشكوى من نشاطات جبهة العمّال في صناعة الأفلام[3]. وصرّحت جبهة العمّال بالمقابل إنّها مسؤولة فقط أمام مكتب الأفلام في قيادة دعاية الرايخ، وهي منظّمة حزبية[4]. كان جوبلز في وقت واحد رئيس غرفة الرايخ للثقافة وقيادة دعاية الرايخ، وأظهره ذلك كأنّه يشدّ إلى جهات مختلفة، لأنّ مكتب الأفلام في قيادة الدعاية كان يُؤيّد رغبة جبهة العمّال في أن تكون حرّة من سيطرة غرفة الرايخ للأفلام[5]. ونصّ قانون أصدره بورمان في 20 فبراير 1942 على حقّ منظّمات حزب العمّال القومي الاشتراكي الألماني NSDAP في صناعة الأفلام وتوزيعها «لأهداف تنويرية»[6]. وقدّم أمر من هتلر يتعلّق بوضع الحزب القانوني في 12 ديسمبر 1942 المزيد من التوضيح[7]، وفي 23 مارس 1943، نصّت مستشارية هتلر الخاصّة بالحزب على أنّ الحزب والتنظيمات التابعة له

1- BAB, R56 I/20: Bormann to Goebbels، 2 يوليو 1941.

2- BAB, R56 I/20: Goebbels to Bormann، 8 أغسطس 1941.

3- BAB, R56 I/20: Müller-Goerne to Deutsche Arbeitsfront، 12 يناير 1942.

4- BAB, R56 I/20: Deutsche Arbeitsfront to Reichskulturkammer، 23 يوليو 1942.

5- BAB, R56 I/20: Reichskulturkammer to Reichsfilmkammer، 31 يوليو 1942.

6- BAB, R56 I/20: 'Reichsverfügungsblatt: Anordnung A 7/42'، 20 فبراير 1942.

7- 'Erlaß des Führers über die Rechtsstellung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei vom 12 Dezember 1942', Reichsgesetzblatt 1942 (Teil I, 131), pp. 733 34.

لا تحتاج إلى أن تكون أعضاء في غرفة الرايخ للأفلام[1]. كان ذلك خلافاً على نطاق واسع بين تابعي جوبلز ومنافسيه في التنظيمات الحكومية والحزبية. في النهاية، احتفظ جوبلز بنفوذه على جبهة العمّال الألمانية من خلال قيادة دعاية الرايخ. لكنّه لم يُضَحِّ بدوره كمراقب على غرفة الرايخ للأفلام عن طيب إرادة. فضّل هتلر الحزب على الدولة. وفي حين كان جوبلز يلقى أذناً صاغية من هتلر، فإنّ تفضيل هتلر أسلوب التعدّدية في الحكم أدّى إلى عدم قدرة جوبلز على ممارسة سلطته المطلقة في مسائل الأفلام.

كذلك تنازل جوبلز عن الغلبة في نقاش حول حقّ المجتمعات المحلّية Gemeinden في تملّك صالات السينما. وإذ كان جوبلز مستعدّاً للتعاون لمنح درجة من تلك الملكية، فهو لم يشأ أن يراها تتحقّق على حساب ملّاك صالات السينما الآخرين. في سبتمبر 1943، وبعد موافقة هتلر، كتب إلى غرفة الرايخ للأفلام يقضي بعدم تغيير وضع صالات السينما التي يملكها الرايخ، وتلك الخاصّة، وتلك التي تملكها مجتمعات محلّية. إذا كانت تلك المجتمعات تريد استملاك صالة هي ملك خاصّ، فهي تحتاج إلى تقديم «أسباب مقنعة» وإلى موافقته[2]. عندما كتب جوبلز إلى حكّام المناطق النازيين لتدعيم موقفه، أعلمه بورمان أنّه في الحقيقة كان يعمل عكس مشيئة هتلر. قال بورمان إنّ هتلر ركّز مراراً على أن تملك المجتمعات المحلّية مصادر دخلها الخاصّة، ومنها إدارة صالات السينما. وأوصى بورمان «بأقصى تمكين» لتلك المجتمعات لحيازة صالات خاصّة. كذلك لم يستطع بورمان منع نفسه

1- BAB, R56 I/20: Reichspropagandaleitung (Tießler) to Reichskulturkammer، 25 مارس 1943.

2- BAB, R43 II/390a: Goebbels to the Reichsfilmkammer، 28 سبتمبر 1943. في مدخل في يومياته بتاريخ 23 يوليو 1943، كان جوبلز قد أوضح أنّه يجد من المقبول أن تملك المجتمعات المحلّية صالات السينما، وأنّ ماكس وينكلر هو الذي قاوم تلك الفكرة. إلّا أنّ مرسوم سبتمبر يُظهر بوضوح أيضاً أنّ جوبلز لم يكن مؤيّداً لتوسيع ملكيّة الـ«Gemeinden» على حساب الصالات التي يملكها الرايخ أو الخاصّة.

من اعتراض محاولات جوبلز امتصاص أكبر عدد من صالات السينما وضمّها إلى شركة الرايخ للمسرح والسينما، واصفاً تلك العملية بأنّها «مركزية مؤذية للحياة الثقافية في منطقة مهمّة»: «على العموم، لدى الفوهرر تحفّظات كبيرة حول الشركات المركزية كبيرة الحجم». وبالفعل أنّب بورمان جوبلز لكونه لا يلتزم بإرادة الفوهرر السياسية، ولكن اقترح أن يتّصل لامرز بهتلر ويطلب منه حلّ النزاع[1]. في النهاية اضطرّ جوبلز إلى إصدار قرار يمنح المجتمعات المحلّية حقّ الملكية الخاصّة لصالات سينما حال توفّرها[2]. لقد تغلّبت أمنية هتلر في تلبية حاجات تلك المجتمعات الاقتصادية على تأييده ميل جوبلز إلى التحكّم في صالات السينما، ساعدته في ذلك عن جدارة رغبة بورمان ولامرز في القصّ من جناحَيْ جوبلز.

وُلد الاختلاف في الرأي بين هتلر وجوبلز في موضوع الأفلام من محادثة أجراها هتلر مع ألفرد روزنبرج ومع جوبلز نفسه (مع آخرين) في ديسمبر 1939. وفقاً لروزنبرج، الذي ربّما بالغ في الحادثة لأنّه كان يكره جوبلز، فقد قال هتلر إنّ الثورة النازية تبدو وكأنها غائبة عن إنتاج الأفلام الألمانية[3]. ويصف جوبلز ذلك الانتقاد، بعدما لاحظ موقف هتلر الناقد للأفلام الروائية والأفلام الإخبارية الأسبوعية على السواء، بأنّه «ليس عادلاً تماماً»[4]. في يوليو 1942، شكا هتلر من عدم اهتمام الأفلام الألمانية بالأوتوبان، أو شبكة الطرقات السريعة في ألمانيا (تصريح غير

1- BAB, R43 II/390a: Bormann to Goebbels، 9 مارس 1944.

2- BAB, R55/663: من جوبلز إلى رئيس غرفة الأفلام، مذكور في مسودّة رسالة من باربيل (مكتب بروباجندا الرايخ) إلى الوزير هايلر (وزارة اقتصاد الرايخ)، سبتمبر 1944.

3- يورجن ماتيوس وفرانك بايوهر، eds, Alfred Rosenberg: Die Tagebücher von 1934 bis 1944 (Frankfurt, 2015), p. 303 (11 ديسمبر 1939). كان هتلر قد اشتكى أيضاً من تركيز الأفلام المفرط على مشاكل المهن عام 1938 (راجع GTB، 21 يونيو 1938).

4- GTB، 12 ديسمبر 1939.

صحيح، إذ كان هو نفسه حظر أحد تلك الأفلام)[1]، وأتبع كلامه معترضاً بأنّه «على عكس إنكلترا وفرنسا، من المؤسف أنّ المنجزات العظيمة لا تجد ما يُعبّر عنها في السينما في ألمانيا». الاستثناء الوحيد، أكمل قائلاً، كان فيينا، وأضاف أنّ «فيينا صُوّرت في الأفلام عدداً كبيراً من المرّات يُثير الغثيان»[2]. من الصعب تحديد إلى أيّ مدى يجب أن نأخذ جدّيّاً هذا النوع من شكاوى هتلر. غالباً ما ذكر جوبلز عدم رضاه هو نفسه عن أفلام فردية، ومشاكله مع ميدان إنتاج الأفلام. بالفعل، يُعلّق في يوميّاته على محاولات مختلفة للتشجيع على إنتاج أفلام بمستوى أفضل، على الرغم من أنّه لا يتساءل مطلقاً إلى أيّ مدى يؤدّي تدنّي النوعية إلى ضرورة الرقابة أو تدخّل الدولة. بالمقابل، دفعت شكاوى هتلر جوبلز إلى إجراء التحسينات[3]. في جميع الأحوال، كان جوبلز راضياً عن الأفلام المنتجة، وتُقدّم يوميّاته دليلاً على أنّ هتلر أيضاً كان يثني على أفلام ألمانية معيّنة وعلى الإنتاج السينمائي الألماني؛ كان النقد والإطراء يتناوبان دون انتظام معيّن[4]. كانت فورة هتلر في 11 ديسمبر 1939 واحدة من نوباته المتفرّقة، وليس تعبيراً عن أيّ إحباط متراكم، مع أنّه ربّما كان مستاءً من كون جوبلز لم يُقدّم عدداً كافياً من أفلام الدعاية السياسية لمرافقة بداية الحرب[5].

ما يجعل تلك الفورة مفاجئة، أيضاً، أنّ هتلر أسبقها بتأكيد مشحون

1- فرض هتلر الحظر على فيلم لروزنبرج حول مشروع شبكة الطرقات السريعة في العام 1937 (راجع GTB، 22 أغسطس 1937). لنقاش في الأفلام النازية الوثائقية حول مشروع شبكة الطرقات السريعة، راجع كارلهاينز هوفمان، Strassen der Zukunft: Die Reichsautobahnen، ضمن مؤلّف بيتر زيمرمان وكارلهاينز هوفمان، eds, Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3: Drittes Reich, 1933-1945 (Stuttgart, 2005), pp. 276-86.

2- بيكر، Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier (Munich, 2003), p. 632.

3- راجع مثلاً GTB، 20 يونيو 1939.

4- راجع GTB، 7 مارس 1938، 30 مايو 1938، 30 يناير 1939، 22 فبراير 1939، 30 سبتمبر 1939، 20 مارس 1940، 23 مايو 1940.

5- راجع فيليكس مولر، Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin, 1998), pp. 219ff.

عاطفياً لضيوفه المجتمعين في 11 ديسمبر على أنّه لم يعد لديه وقت للثقافة: «سأهزم بريطانيا، مهما يكن الثمن. كلّ أفكاري وأفعالي مركّزة على ذلك. لم تعد السينما والمسرح والموسيقى تهمّني»[1]. ومع ذلك شاهد في ذلك المساء «حملة في بولندا»[2]. لذا عندما ينقل جوبلز أنّ هتلر تعمّد في أثناء الحرب أن ينأى بنفسه عن «أيّ شكل من أشكال اللهو»، بما فيه الأفلام، علينا ألّا نأخذ بهذا الكلام مئة بالمئة[3]. كان التحوّل من ذوّاقة إلى زاهد خرافياً جزئياً. في النهاية، إذا كان هتلر أصبح يُقلّ تدريجياً من مشاهدة الأفلام، فلم يفعل التزاماً بمبادئ معيّنة، بل لأنّه لم يعد يملك الوقت لها. بالطبع كان يسرّ جوبلز أن يُراقب مجال إنتاج الأفلام من دون أن يُشاهد هتلر كلّ فيلم أُنتج، لكن كما رأينا، لم يتردّد في الاتّصال بهتلر عندما كان يحتاج إليه. وهتلر في أغلب الأحيان، إن لم يكن دائماً، ساند جوبلز في خلافاته العديدة بشأن عروض أفلام مع رابطة المعلّمين القوميين الاشتراكيين، ووزارة الخارجية، وروزنبرج، وحتّى بورمان[4]، كما دعمه عندما تعلّق الأمر بخذل موسوليني. في مايو 1943، وافق هتلر مع جوبلز على أنّ الفيلم الإيطالي من عام 1942 عن حملة شمال إفريقيا، «بنغازي»، لم يكن ملائماً للمشاهدين الألمان. وقد قال جوبلز جازماً: «كيف يمكن في ظلّ انسحاب أكيد من الأراضي الإفريقية، أن نعرض فيلماً يقول إنّنا سنكون قريباً في بنغازي؟»[5]. طلب هتلر من جوبلز أن يقترح «تأجيلاً» على موسوليني، لكنّ الفيلم لم يُعرض بتاتاً في ألمانيا. طوال الحرب، كان هتلر راضياً برؤية أفلام تُزعج فئات من الحزب أو الجيش أو الدولة، فيستخدمها كي يُبقيهم

1- GTB، 12 ديسمبر 1939.

2- BAB, NS10/591: 'Terminkalender und Telefonbuch Hitlers'، مدخل بتاريخ 11 ديسمبر 1939.

3- GTB، 20 يناير 1942.

4- يروي جوبلز أنّ بورمان اعترض على فيلم ريتر «فوق كلّ شيء آخر في العالم»؛ راجع الهامش 1 في الصفحة 230 والهامش 1 في الصفحة 217، GTB مارس 1941.

5- GTB، 10 مايو 1943.

مستنفرين و«يُعلّمهم» أن يقبلوا طاعتهم لإرادته. اهتمّ خصوصاً بأفلام تاريخية ساهمت بتعزيز صورته وأفعاله؛ عندما لم يكن الواقع يكفي لتبرير سياساته، كانت شخصيات الشاشة مثل بسمارك وفريدريك تُستنفر لتقديم الدعم. هتلر لم يفقد يوماً حسّه بأهمّية السينما في تصوير السلطة والقوّة، أو في الترويج الدعائي.

-8-

التحضير للإبادة الجماعية

الفيلمان النازيان «اليهودي سوس» و«اليهودي الخالد»

وصلت ثلاثة أفلام نازية معادية للسامية إلى شاشات السينما في صيف وخريف 1940: الفيلمان الروائيان «عائلة روتشيلد» و«اليهودي سوس»، والفيلم «الوثائقي» «اليهودي الخالد». الاثنان الأخيران هما الأكثر شهرة ضمن الأفلام الثلاثة. ربّما كان جوبلز وراء فكرة تلك الأفلام، ولكنّ تمييزه منفرداً يغفل عن دور هتلر. يجب النظر في إعداد «اليهودي سوس» بشكل خاصّ بالتوازي مع تطوّر سياسات هتلر وأفكاره المعادية للسامية. ورسالة الإبادة الجماعية في «اليهودي الخالد» هي أكثر وضوحاً أيضاً. ويربط الفيلم هذه الرسالة مباشرةً بهتلر، وتهديده بالقضاء على اليهود في يناير 1939.

صناعة الأفلام المعادية للسامية

في منتصف يوليو 1935، زعمت صحيفة جوبلز، «الهجوم» (Der Angriff)، أنّ روّاد السينما الألمان-اليهود احتجّوا على فيلم سويدي معادٍ للسامية، فيلم بير-أكسل برانر «بيترسون وبندل» (1933)، الذي كان يُعرض في صالة سينما في برلين عند جادّة كورفورشتندام. ودعت «الهجوم» القوميين الاشتراكيين إلى الردّ بحزم على ما اعتبرته وقاحة يهودية[1]. كذلك

1- 'Juden demonstrieren in Berlin', Der Angriff، 15 يوليو 1935.

هدّد جوبلز بالردّ في أثناء خطبة له في إيسن[1]. كان هناك صحافي دنماركي شهد عنف معاداة السامية الناتج ولاحظ بوضوح «الشارات الحزبية» لدى الذين هاجموا سيّارته عندما اعتقد مُثيرو الشغب أنّه يهودي[2]. لا مجال كبير للشك في أن تكون مشاغبات كورفورشتندام في العام 1935 بجزء كبير منها من افتعال النازيين وخصوصاً كتائب العاصفة (اس آ)، ولو أنّ جوبلز حاول إظهارها كلّياً كتعبير عن غضب شعبي فطري. وتوجّه جوبلز إلى أصحاب صالات السينما اليهود متّهماً إيّاهم زوراً بأنّهم تلاعبوا بنسخهم من فيلم «بيترسون وبندل». في تلك الفترة خضعت صالات السينما اليهودية للتطهير العرقي[3]. كان هتلر قلقاً بشأن الاحتجاج الدولي على العنف الحاصل في 15 يوليو، وأن يفقد الألمان ثقتهم بقدرته على الحفاظ على الأمن، بحكم تلك الإضرابات وأمثلة أخرى من البلبلة حصلت في العام 1935. بعد شهرين، تمّ بسرعة إقرار قوانين نورمبرج، التي نزعت المواطنية الألمانية عن اليهود ومنعت العلاقات الجنسية بين اليهود والألمان. كان هتلر يأمل عبر اتّخاذ تلك القرارات الجذرية بخصوص وضع اليهود القانوني في دولته، أن يقضي على العنف في الشوارع.

لا يمكن أن يشكّ المرء في ألّا يستغلّ النازيون عام 1935 فيلماً معادياً للسامية للترويج لتلك المعاداة. والمفاجئ أنّه لم يكن من إنتاج الألمان. من جهة، استطاع النازيون الإشارة إلى أنّه أفاد في إثبات أنّ اليهودي كان يُعتبر تهديداً في البلدان الأوروبية الأخرى أيضاً[4]. ومن جهة ثانية،

1- راجع مقتطفاً من Ufa-Tonwoche لعام 1935 عبر الرابط https://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=4973 (تاريخ الاطّلاع 6 مايو 2017).

2- BAB, R43/3546: P.V. Rasmussen to the Dänische Gesandtschaft, Berlin، 15 يوليو 1935.

3- جيرهارد شتاهر، Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum (Berlin, 2001), p. 157.

4- راجع مثلاً 'Juden demonstrieren in Berlin'.

طرح الفيلم السؤال لماذا لمّا ينتج النازيون بعد فيلماً مثله. لقد عُرض فيلم أرتسن فون تسيريبي «لا تفقدي شجاعتك سوزان» لأوّل مرّة في يناير 1935 وكان من بطولة فايت هارلان وقدّم إدانة مريرة لمنتجي الأفلام اليهود، لكنّه كان رديئاً. انتقده جوبلز واعتبره «دخيلاً على الفنّ»[1]. في أولى سنوات الحكم القومي الاشتراكي، كان همّ جوبلز الأوّل إزالة «أي لمسة يهودية» عن مجال صناعة الأفلام، أكثر من اهتمامه بتشجيع إنتاج الأفلام المعادية للسامية. لقد دفع فيلم «بيترسون وبندل»، الذي يعلق فيه الأشقر بيترسون في شبكة للفساد بسبب اليهودي المخادع بندل، النقّاد النازيين إلى التساؤل عمّا إذا كان الوقت قد حان للأفلام الألمانية كي تعرض أذى اليهود المُفترض. حتّى أنّه في نقاش حول نجاح «بيترسون وبندل» في ألمانيا، طرح أحد النقّاد أنّ مجال السينما كان يُقاوم تقديم الأفكار القومية الاشتراكية في الأفلام، كما لو كان ما زال تحت «سحر» اليهود[2]. مع ذلك لم يفعل جوبلز الكثير كي يحثّ على إنتاج الأفلام المعادية للسامية. بل كان أيضاً يُسارع إلى إيجاد الأخطاء في الأفلام التي تتضمّن مشاهد أو شخصيات معادية للسامية، مثل فيلم يورجن فون ألتن «توجر» (1937)، الذي يُدين «الصحافة اليهودية العالمية». رأى جوبلز أنّ إخراج فون ألتن «جامد جدّاً» وأخفق الفيلم على شبابيك التذاكر[3]. ولم يكن جوبلز راضياً أكثر على كوميديا «روبرت وبرترام» (1939)، من إخراج هانس زيرليت. صوّر هذا الفيلم الفساد اليهودي في شخص ناتان إيبلمير. وكانت شكوى جوبلز من أنّه تناول المشكلة اليهودية تناولاً «سطحيّاً» جدّاً[4].

1- GTB، 28 سبتمبر 1934.

2- إريكا فريس، 'Warum ist «Pettersson & Bendel» ein Erfolg in Deutschland?'، Beiblatt zum Film-Kurier، 24 أغسطس 1935.

3- GTB، 12 فبراير 1937.

4- GTB، 23 مايو 1939.

بدأ تصوير «روبرت وبرترام» في أوائل 1939؛ عرض لأوّل مرّة في 7 يوليو 1939. كذلك تمّ إنتاج فيلم هاينز هيلبيج عن شركة أنسجة يهودية احتكارية، «كتّان إيرلندا»، في النصف الأوّل من 1939 ووصل إلى صالات السينما في 16 أكتوبر. بدا أنّ جوبلز كان مسروراً به[1]. يُحتمل أن يكون هذان الفيلمان مثّلا الإجابات الأولى على التغيير الجذري في سياسة الأفلام المعادية للسامية الذي صدر بعد ليلة الزجاج المكسور أو الكريستالناخت (9/ 8 نوفمبر 1938)، مع أنّ العمل على سيناريو «روبرت وبرترام» ربّما بدأ قبل ذلك. إنّما لا شكّ في أنّ أشهر ثلاثة أفلام معادية للسامية ظهرت بعد 1940 انطلقت من غداة ليلة الزجاج المكسور: «عائلة روتشيلد» لإريك فاشنيك، الذي تدور أحداثه في أثناء فترة حكم نابوليون ويُحاول أن يُظهر التلاعب المفترض بالأسواق على يد عصبة يهودية دولية فاسدة؛ «اليهودي سوس» الذي يتناول قوّة التأثير الفتّاكة لمستشار مالي يهودي ثري، هو جوزف سوس أوبنهايمر، على الدوق كارل ألكسندر أوف فورتمبرج في بداية القرن الثامن عشر؛ و«اليهودي الخالد»، الذي يأخذنا إلى القرن العشرين، كي يُثبت كيف خرج يهود الجيتو وانتشروا في العالم ليستخدموا تأثيراً تدميرياً على كلّ النواحي غير اليهودية في الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية. بعد الحرب، خضع مخرج «اليهودي سوس»، فايت هارلان، للمحاكمة في هامبورج لتهمة التعاون في الاضطهاد العرقي[2]. وزعم آلف تايخس، المدير السابق لشركة تيرا التي أنتجت «اليهودي سوس»، في أثناء المحاكمة أنّ وزارة الدعاية السياسية كلّفت كلّ الشركات التي تملكها

1- راجع مانفرد هوبش، Film im 'Dritten Reich', Band 2 (Berlin, 2010), p. 429.

2- SAH, Bestandsnummer 213 11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg Strafsachen 21249/50 Band 3: 'Der Oberstaatsanwalt bei dem Landgericht Hamburg, Anklageschrift gegen den Filmregisseur Veit Harlan, Az.: 1 Js 1/48, 15.7.48'.

الدولة بإنتاج فيلم معادٍ للسامية[1]. من المحتمل أنّ هذا التكليف أُرسل في نوفمبر 1938[2].

بحلول خريف عام 1938، كانت أسهم جوبلز قد تراجعت نتيجة لعلاقته مع ليدا باروفا. فجاءت مشاركته الأساسية في ليلة الزجاج المكسور تعبيراً ظاهراً عن معاداته للسامية، وطريقة لحشد الألمان وراء البرنامج النازي[3]. وأشرف جوبلز بعد المجزرة المدبّرة على حملة دعائية ضخمة هدفها اتّهام اليهود بأنّهم سبب العنف النازي. وأبرز كذلك الحاجة إلى «حملة ضخمة معادية للسامية من قبل الصحافة والإذاعة وتجمعات الحزب»[4]. لعبت الأفلام دورها في تلك الحملة. تم عرض فيلم مجمّع من عدّة مقاطع مصوّرة مدّته 35 دقيقة بعنوان «كشف القناع عن اليهود» في التجمّعات المحلّية للحزب النازي[5]. وكان يرمي إلى كشف الهيمنة اليهودية على صناعة السينما قبل العام 1933. ومثل الفيلم الذي جاء بعده «اليهودي الخالد» فقد تضمن مقطعاً من فيلم فريتز لانج من العام 1931 «M»، عن قاتل بالتسلسل، بطولة الممثّل الألماني اليهودي بيتر لوري. في سياق فيلم «كشف القناع عن اليهود»، تعمّد المقطع أن يجعل المشاهدين يستنتجون رابطاً بين اليهود والوحشية والقتل. اتّخذ جوبلز أيضاً خطوات لمنع اليهود من دور السينما[6]، وإخراج اليهود الباقين من مجال صناعة الأفلام الألمانية. الأهم من ذلك أنّه أُعيد عرض الفيلم السويدي

1- SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg - Strafsachen 21249/50 Band 5: Alf Teichs Testimony.

2- 'Der Text des Gerichtsurteils über Veit Harlan'، نُشر في Filmpress، 22 يوليو 1950. راجع BAB, R 109 I/1564.

3- لقراءة وافية، راجع بيتر لونجريش: Biographie (Munich, 2012), pp. 393-99.

4- GTB، 18 نوفمبر 1938.

5- 'Juden ohne Maske', Licht Bild Bühne، 26 نوفمبر 1938.

6- 'Juden dürfen keine Kinos mehr besuchen', Film-Kurier، 14 نوفمبر 1938. راجع أيضاً GTB، 12 نوفمبر 1938.

«بيترسون وبندل» في دور السينما في نوفمبر 1938، مدبلجاً بالألمانية هذه المرة، وليس مع ترجمة فقط[1]. لا شكّ في أنّ لجوء جوبلز إلى إعادة عرض فيلم سويدي عن اليهود جعله يُدرك الحاجة إلى إنتاج أفلام معادية للسامية ألمانية أصيلة.

غير أنّ الدافع الأكثر أهمّية لقراره التكليف بإنتاج هذه الأفلام ربّما أتى من هتلر نفسه. كان تكثيف معاداة السامية بعد ليلة الزجاج المكسور يهدف إلى تسريع وتيرة الهجرة اليهودية. ومهما كان دور جوبلز وغورينغ، فقد كان هتلر وراء «سياسة الطرد المنهجي» تلك، والتدابير التي تم اتّخاذها لتحقيق الأمر[2]. لكن هناك ما هو أكثر من ذلك. لقد أدّت ليلة الزجاج المكسور إلى أسابيع من الاحتجاج الدولي على العنف النازي. في 30 يناير 1939، ألقى هتلر كلمته الشهيرة أمام الرايخشتاج. قال ما بدا أنه نبوءة إبادة جماعية: «إذا نجحت المجموعة اليهودية الدولية المالية في أوروبا وما يتجاوزها في إغراق الأمم في حرب عالمية أخرى، فإن النتيجة لن تكون بلشفة الأرض وبالتالي انتصار اليهود، بل تدمير العرق اليهودي في أوروبا». كما هدد بسلسلة من الأفلام المعادية للسامية في حالة قيام شركات الأفلام الأمريكية بإنتاج أفلام «معادية للنازية، أي أفلام معادية لألمانيا»، كما أعلنت. وأضاف أنّ «زمن ضعف الدعاية بين الشعوب غير اليهودية على وشك الانتهاء»[3]. وقد تمّ تفسير كلمته على أنها دعوة

1- «بيترسون وبندل»، Bühne Bild Licht، 3 ديسمبر 1938. في 14 ديسمبر 1938، وافق مجلس إدارة Ufa على ملصق يعلن عرض «بيترسون وبندل» في صالات Ufa في كورفورشتندام وفريدريكشتراس لأربعة أيام. راجع: BAB, R109 I/1033b: 'Niederschrift Nr. 1346 über die Vorstandssitzung der Ufa vom 14. Dezember 1938'.

2- راجع بيتر لونجريش، Hitler: Biographie (Munich, 2015), Kindle Edition, Location 13391.

3- راجع ماكس دوماروس، ed., Hitler: Reden 1932 bis 1945, Band 2 (Wiesbaden, 1973), pp. 1047-73.

صريحة إلى إنتاج أفلام معادية للسامية في الصحافة النازية، وقد أدرك جوبلز الرسالة[1]. في وقت لاحق أيضاً، تدخّل هتلر كي يُبقي جوبلز واعياً مستنفراً، على سبيل المثال من خلال شكواه من مستوى فيلم «روبرت وبرترام» المتدنّي، في رأيه، حيث وجد أنّ الفيلم ينتقد الألمان أكثر من اليهود. نظراً إلى أن الشخصيّتين الرئيستين هما سجينان هاربان، فإنّ ردّ فعل هتلر أمر مفهوم[2]. وهناك فضلًا عن ذلك، خصوصاً في حالة الفيلم «اليهودي سوس»، أدلّة على أنّ سياسات هتلر الراديكالية تجاه اليهود لعبت دوراً في تطوير السيناريو.

اليهودي سوس

بعد انقضاء الحرب، بذل مخرج فيلم «اليهودي سوس» فايت هارلان جهده كي يفصل نفسه عن الفيلم[3]. ما نحن أكيدون منه أنّ جوبلز عهد بادئ الأمر بمهمّة الإخراج إلى بيتر بول براور، لكنّه غيّر رأيه في أواخر 1939، ومرّر تلك المهمّة المفخّخة إلى هارلان[4]. صحيح أيضاً أنّ السيناريو الأساسي لم يكن عمل هارلان، ولكن لودفيج ميتسجر وإيبرهارد وولفجانج مولر. وقد يكون هارلان وُضع تحت الضغط. فقد زعم لاحقاً أنّ هتلر أصدر أمراً على الطريقة العسكرية فرض عليه إخراج «اليهودي سوس»[5]، وأنّ جوبلز هدّد بإرساله إلى معسكر الاعتقال في داتشاو إذا

1- 'Unter dem Eindruck der Führer-Rede', Film-Kurier، 31 يناير 1939.

2- يورجن ماتيوس وفرانك بايوهر، eds. Alfred Rosenberg: Die Tagebücher von 1934 bis 1944 (Frankfurt, 2015), p. 303، 11 ديسمبر 1939.

3- للاطلاع على تاريخ إنتاج الفيلم، راجع سوزان تيجيل، Jew Süss: Life, Legend, Fiction, Film (London, 2011), pp. 151-67.

4- أكّد ذلك فيما بعد المشرف على أفلام الرايخ فريتز هيبلر، راجع LAB, B Rep. 031-02-01 Nr. 12496: 'Urteil im Namen des Rechts in dem Spruchgerichtsverfahren gegen den ehemaligen Zivilinternierten Dr. Fritz Hippler، 28/ 29 سبتمبر 1948'.

5- فايت هارلان، Im Schatten meiner Filme (Gütersloh, 1966), p. 220.

لم يُوافق[1]. غير أنّه لا يوجد دليل على ذلك. ويتكلّم جوبلز في يوميّاته عن هارلان كطرف متعاون. ولو أنّ جوبلز لم يكن مستاءً من السيناريو الأساسي[2]، مثلًا، فهو يذكر أنّه كان لدى هارلان «الكثير من الأفكار» وسوف «يعمل على السيناريو من جديد»[3]. يصف جوبلز تعديلات هارلان التي نتجت بأنّها «عظيمة»[4]. وبخلاف ادّعاءات هارلان فيما بعد الحرب أنّه خفّف من معاداة السامية الموجودة في السيناريو السابق[5]، فهو على العكس قد أجّجها. ويبدو هذا واضحاً من خلال مقارنة بين السيناريو الأصلي الذي وضعه ميتسجر ومولر مع نسخة هارلان[6]. في توجيهات البلاتو التي يتضمّنها سيناريو هارلان، يُشار إلى سوس باسم «اليهودي» في دليل واضح على تعمّد هارلان تجريده من فرديته وتصويره كمجرّد «نموذج». دعم هارلان تحديد اليهودية في السيناريو الأساسي بإضافة السادية[7]، والاختلاط، لا بل الاختلاط السادي؛ لذا تُطيل نسخة هارلان مشهد اغتصاب سوس الفتاة الآرية دوروثي، وتربطه بتعذيب خطيبها. بشكله النهائي، يتضمّن «اليهودي سوس» مشهداً أضافه هارلان تظهر فيه الفتاة اليهودية ريبيكا وهي تنحني على الشرفة بشكل فاسق. كما يتناول سيناريو هارلان، والفيلم النهائي، محاولة سوس استخدام المال

1- SAH. Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg - Strafsachen 21249/50 Band 4.1: رسالة من آني روزار إلى شبروخكامر، 28 فبراير 1949.

2- GTB، 9 نوفمبر 1939.

3- GTB، 5 ديسمبر 1939.

4- GTB، 15 ديسمبر 1939.

5- 'Nun auch noch Harlan', Tägliche Rundschau، 18 ديسمبر 1948.

6- يمكن إيجاد تلك السيناريوهات في مكتبة الأفلام الألمانية في برلين. للاطلاع على نسخة أقدم، راجع A621: 'Jud Süß: Endgültige Fassung! Ein Historischer Film von Eberhard Wolfgang Moöller und Ludwig Metzger. Regie: Dr. Peter Paul Brauer'؛ ولنسخة هارلان، راجع A623: 'Jud Süß: Ein historischer Film. Regie: Veit Harlan'.

7- لنقاش حول الحدّاد بوجنر، وهو دور أضافه هارلان إلى الفيلم، حيث يكاد يُهدم بيته بأمر من سوس ليلقى المشنقة عندما يحتجّ، راجع تيجيل، Jew Süss, p. 171.

اليهودي لإغراق فورتنبرج في حرب أهلية، فيمنح بذلك دعماً تاريخياً للدعاية النازية زمن الحرب عن أنّ اليهود كانوا وراء جهود الحلفاء الحربية. قدّم السيناريو الأصلي الذي وضعه ميتسجر ومولر يهود ألمانيا الغربية كآسويين وشرقيين، في محاولة لتبرير الحاجة إلى هجرتهم، فكثّف هارلان هذا التمييز، وصوّر يهود أوروبا بشكل أساسي كشرقيين، وغرباء وغير أخلاقيين، فلم يُبرّر كثيراً هجرتهم في الوقت الذي كانت السياسة النازية للترحيل والعزل قيد التطبيق في بولندا المحتلّة. الآن وقد بدأت الحرب، لم يكن على النازيين «التعاطي» مع اليهود الألمان والنمساويين والتشيكيين وحسب، بل مع اليهود البولنديين أيضاً.

في 29 سبتمبر 1939، سجّل ألفرد روزنبرج محادثة أخبره فيها هتلر انطباعه عن البولنديين - «طبقة جرمانية رقيقة تحتها فظائع» - واليهود البولنديين: «لا يمكن أن تتصوّر شيئاً أشنع»[1]. في ديسمبر، كان هتلر يشكو إلى جوبلز وروزنبرج فشل السينما النازية في تناول موضوع «البولشفيين اليهود»[2]. لم يكن هارلان حاضراً في تلك المحادثة، لكن جوبلز أبقاه على علم بآراء هتلر حول معاداة السامية، كما يتّضح لنا من سيرة هارلان الذاتية[3]. وما يُثير الدهشة طبعاً أنّ اليهود في «اليهودي سوس» يشاركون الملامح الشيوعية نفسها الخاصّة بالاختراق والفتنة والطمع. لقد فعل هارلان كلّ ما في استطاعته كي يجعل يهود فرانكفورت وشتوتجارت شبيهين بيهود شرق أوروبا المتزمّتين. كما أدرج مشهد جيتّو[4]. وللتأكّد من أن يقبل الممثّل فرديناند ماريان المتردّد بأداء دور اليهودي سوس، أقنعه هارلان بأن يلبس مثل يهود الجيتّو، مع العباءة والضفائر الجانبية،

1- ماتيوس وبايوهر، Alfred Rosenberg, p. 290.

2- ماتيوس وبايوهر، Alfred Rosenberg, p. 303.

3- راجع هارلان، Schatten meiner Filme, pp. 96-99.

4- راجع شهادة وولف فون جوردونين LAB, E Rep. 400-31 Nr. 6: 'Weiterverhandelt am 16 فبراير 1948، 9 أبريل 1948: In der Ermittlungssache gegen Harlan. لا يوجد مشهد جيتو في السيناريو الأساسي الذي وضعه ميتسجر ومولر، راجع مكتبة الأفلام في برلين، A621.

لاختبار على الشاشة[1]. ويقول أوتو ليهمان، رئيس فريق إنتاج الفيلم، إنّ هارلان شاهد مشاهد من جيتّو لودس بغاية إدخالها فيلم «اليهودي الخالد» بعد أن يدرس العادات اليهودية[2]. بينما أدّى ماريان الدور الرئيسي، أصرّ فرنر كراوس على استلام أدوار اليهود الآخرين. ربّما افترض كراوس أنّ جوبلز، الذي كان معروفاً بكرهه أن يؤدّي الممثّل أكثر من دور في الفيلم الواحد، قد يرفض[3]. في أثناء محاكمته في فترة التطهير من النازية، زعم كراوس أنّه أدّى أدوار الشخصيات اليهودية الثانوية لأنّه كان يُريد أن «يضمن عدم المنافسة بين ممثّلين مختلفين مَن يظهر أكثر «يهوديةً» من الآخرين»[4]. مهما كانت نيّة كراوس، فهو قد ساعد بأدائه تلك الأدوار على تعزيز الفكرة النازية أنّ كلّ اليهود هم تعبير لنوع عرقي واحد، وأنّ توحيد نموذجهم المدمّر تجسّد في اليهودي الأوروبي المخادع فرضاً والذي رُسمت أدوار كراوس بناءً عليه[5].

كي يدرس اليهود الشرقيين، ويبالغ في المظهر اليهودي الشرقي في

1- راجع شهادة المخرج السينمائي الألماني إريك إنجل ما بعد الحرب، LAB, E Rep. 400–31 Nr. 6: 'Betrifft: Veit Harlan'. يتّضح من GTB، 5 يناير 1940، أنّ ماريان كان ممانعاً، وأيضاً أنّ جوبلز ضغط عليه كي يقبل.

2- راجع شهادة أوتو ليهمان، LAB, E Rep. 400–31 Nr. 6: 'Weiterverhandelt am 16. Februar'. راجع أيضاً 'Wie «Der ewige Jude» in Polen gefilmt wurde', Film-Kurier، 27 نوفمبر 1940.

3- هارلان، Im Schatten meiner Filme, p. 106.

4- راجع 'Die Spruchkammerakte Werner Krauß', in Carl Zuckmayer, Briefe an Hans Schiebelhuth 1921–1936 (Göttingen, 2003), p. 275.

5- هكذا أثنت الناقدة الأدبية إليزابيث فرينزل على كراوس لمحاولته، كما فسّرت الأمر، تصوير «وحدة العرق [اليهودي]» عبر تمثيل كلّ تلك الأدوار الصغيرة. راجع 'Die Darstellung des Juden im Film', Hamburger Tageblatt، 2 مارس 1940. هارلان نفسه أشار أكثر من مرّة إلى هذا الدافع في مقابلة مع Der Film في 20 يناير 1940، عندما قال إنّ الخصائص والشخصيات التي يصوّرها كراوس «تنبع من الجذور نفسها». ذُكر في مؤلف إروين لايسر، 'Deutschland, Erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reiches (Reinbek bei Hamburg, 1968), p. 142.

الفيلم، سافر هارلان إلى لوبلين في بولندا المحتلّة من قبل النازيين في يناير 1940، يُرافقه مدير مسرحه كوني كارستنسن ومساعده ألفرد براون. يقول كارستنسن إنّهم أرادو أيضاً تنظيم رحلة في القطار كي يجلبوا 150 يهودياً إلى برلين للمشاركة في المشاهد المزدحمة، لكنّ الخوف من انتشار حمّى التيفوئيد جعلهم يتخلّون عن الفكرة[1]. يُصوّر هارلان الرحلة في سيرته الذاتية وكأنّها نزهة ممتعة للترفيه عن يهود كانوا راغبين في مغادرة الحيّ اليهودي في لوبلين ليظهروا في الفيلم، مع أنّه لم يذكر السبب الممكن لرغبتهم الشديدة في المغادرة باستثناء ملاحظة «أنّهم كانوا يعتقدون أنّهم سيكونون أكثر أماناً في برلين»[2]. في أواخر 1939 وبداية 1940 كانت لوبلين مركزاً حيوياً لما سُمّي خطّة نيسكو لاعتقال اليهود وترحيلهم[3]. لا شكّ في أنّ هارلان توقّع شيئاً مثل الترحيلات النازية على نطاق واسع إلى منطقة اليهود في لوبلين، والذين كانوا يُرسَلون إلى هناك ليس من الأراضي البولندية الملحقة وحسب، بل أيضاً من فيينا وماهريش أوستراو وكاتوفيتز. يبدو أنّه شاهد الظروف التي كان اليهود يعيشون فيها، وزار عدّة جيتّوات، من ضمنها لودس، وليس فقط لوبلين. بعد مشاهدة الرقصات اليهودية التي تُقام في مهرجان عيد البوريم، قال هارلان: «لدى الزنوج أشياء مشتركة معنا أكثر من هذا العرق»[4]. كان هارلان يعرف أنّه يُعدّ فيلم «اليهودي سوس» في زمن بلغ فيه اضطهاد اليهود ذروته، وأنّ فيلمه سيُساهم في موجة معاداة السامية السائدة. ومع ذلك تابع صنع الفيلم، مع مواصلة خلق أغرب انطباع ممكن عن اليهود. بعد الرحلة

1- راجع H. Bestandsnummer 213 11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg Strafsachen 21249/50 Band 42: شهادة كوني كارستنسن.

2- هارلان، Im Schatten meiner Filme, p. 116.

3- لدراسة معمّقة عن منطقة لوبلين تحت الحكم النازي، راجع بوجدان موسيال، Deutsche Zivilverwaltung und Judenverfolgung im Generalgouvernement: Eine Fallstudie zum Distrikt Lublin 1939-1944 (Wiesbaden, 1999).

4- 'Die Fratze des Juden: Gespräch mit Veit Harlan', Lodscher Zeitung، 31 يناير 1940.

غير المثمرة إلى لوبلين، صوّر هارلان مشاهد الكنيس في براغ. وعلى الرغم من ادّعائه أنّ يهود براغ تطوّعوا لتمثيل طقوسهم الدينية للفيلم، تعرض مشاهد الكنيس الشعائر الدينية لليهود الأوروبيين الشرقيين. من الممكن جدّاً أنّه تمّ إحضار يهود الكنيس إلى براغ عن طريق مكتب الاس اس المركزي للهجرة اليهودية، وقد اعترضوا بعد ذلك لأنّهم لم يحصلوا على تذاكر مجّانية لحضور العرض الأوّل لفيلم «اليهودي سوس»[1]. في جميع الأحوال، صوّر هارلان مقطع الكنيس، الذي يُظهر يهوداً ينوحون ويُنشدون ويتحرّكون بطريقة فوضوية ظاهرياً في مكان التصوير، كي يُقوّي الانطباع بأنّه لم يكن لدى اليهود «أيّ شيء مشترك» مع الألمان.

يرتبط إنتاج فيلم «اليهودي سوس» ارتباطاً وثيقاً بثلاثة أحداث كبيرة في تاريخ الاضطهاد النازي لليهود، والتي كان فيها لهتلر دور رئيسي: ليلة الزجاج المكسور، وخطاب هتلر إلى الرايخشتاج في 30 يناير 1939، وإقرار الإجراءات المعادية للسامية في بولندا المحتلّة. أدّى إظهار الفيلم الخطر المفترض لليهود الأوروبيين الشرقيين المتزمّتين إلى جعله حديث الساعة عندما عُرض أوّل مرّة عام 1940. وكما في «اليهودي الخالد» و«عائلة روتشيلد»، وبخلاف الأفلام النازية السابقة المعادية للسامية، يظهر الخطر الذي يُمثّله اليهود في «اليهودي سوس» شاملاً: بعدما راوغ سوس ودخل بيت الدوق، كاد سوس أن يتسبّب بانهيار الدولة. ويُمثّل طرد اليهود من شتوتجارت في النهاية عملاً ألمانياً لإنقاذ النفس. هكذا يُقدّم فيلم «اليهودي سوس» سنداً تاريخياً مزيفاً لعمليات الترحيل اليهودية. يُعدم سوس في الفيلم لأنّه أقام علاقة جسدية مع مسيحية، فأسّس لسابقة جذرية لقوانين نورمبرج 1935، التي منعت العلاقات الجنسية من هذا النوع تحت طائلة السجن. يتوجّه الفيلم بطريقة ما نحو الهولوكوست،

1- SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg– Strafsachen 21249/50 Band 1: 'Aktenauszug'.

بقدر ما يوصي بالقتل كجواب نهائي لمخاطر الاختلاط العرقي. ويقول فريتز هيبلر، رئيس قسم الأفلام في وزارة الدعاية، إنّ هارلان كان رفض سيناريو «اليهودي سوس» الذي وضعه ميتسجر ومولر لكونه «نسخة درامية عن صحيفة شتورمر (المهاجم)» المعادية بشدّة للسامية، والتي ينشرها يوليوس شترايخر، حاكم فرانكونيا[1]. في أثناء الحرب، بقيت شتورمر تذكّر قرّاءها بأنّ اليهود كانوا مصدر كافّة مشكلات ألمانيا. ولكن في النهاية، لم يختلف فيلم هارلان كثيراً، إذ كان في أغلبه أكثر عنصرية بقليل من شتورمر بتمثيل جيّد.

حاول هارلان، بإلقائه كامل المسؤولية على جوبلز عن «اليهودي سوس» أن يُخفي سجلّه الخاصّ من المعاداة للسامية: فهو في العام 1933 زوّد الصحيفة النازية الأبرز بحكاية معادية للسامية عن موت والده[2]، ومثّل في واحد من أولى الأفلام النازية المعادية للسامية، «لا تفقدي شجاعتك سوزان» (1935). كذلك اجتهد هارلان كي يُخفي حقيقة أنّ فيلمه، إذا أردنا استعارة جملة هيبلر، هو «نسخة أكثر درامية عن كتاب كفاحي». كتب هتلر في «كفاحي» قائلاً: «إذاً كان كلّ بلاط يتضمّن «البلاط اليهودي»، كما كان يُطلق على أولئك البهائم، الذين يُعذّبون الناس النزهاء لحدّ اليأس ويُقدّمون للأمراء متعة أبدية»[3]. ومضى في سرده فادّعى أنّ اليهود، الذين لم يكتفوا بكونهم يهوداً، عملوا بكلّ وقاحة على تحويل أنفسهم إلى ألمان، وفي ذلك واحد من أدنى أنواع الخداع التي يمكن تصوّرها، برأي هتلر. لكن إذا كانوا قادرين على أن يملكوا

1- SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg - Strafsachen 21249/50 Band 4.1: شهادة فريتز هيبلر، 27 أبريل 1948.

2- نُشرت المقابلة في فولكيشر بيوباختر في 5 مايو 1933 وأعيد نشرها في SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg - Strafsachen 21249/50, Band 1: 'Aktenauszug'.

3- أدولف هتلر، Mein Kampf (Munich, 1942), p. 341.

لغة الألمان، فهم يبقون يهوداً، كما يقول هتلر، لأنّ الهويّة الألمانية هي مسألة عرق، لا لغة[1]. وفي مكان آخر، يصف كيف ينتظر «فتى يهودي أسود الشعر» لساعات الفتاة المسكينة كي «يُدنّس دمها»[2]. كان هتلر هنا بالكاد يُعبّر عن أفكار خاصّة بقدر ما كان يُحاول أن يبيع أفكاراً نمطية جاهزة حول اليهود كانت متداولة في ألمانيا وغيرها من البلدان لسنوات قبله. لكنّ كتابه «كفاحي» هو الذي وسّع انتشار تلك الأفكار. حتّى ولو كان بعض من أولئك الألمان الذين اقتنوا إحدى النسخ الـ5.12 مليون المنتَجة في عهد الرايخ الثالث قرأوها بالفعل[3]، فلا شكّ في أنّ كثيرين من روّاد السينما تعرّفوا إلى تلك الأفكار في فيلم «اليهودي سوس»، ففيه أيضاً بلاط يهودي يقدّم لرجل أرستقراطي المال كي يُغرق نفسه في «متعة أبدية». وفيه نرى يهودياً يفرض ضرائب تعسّفية، ويُسبّب المشقّة للعامّة. وفيه أيضاً نرى يهودياً ينتحل هويّة رجل غير يهودي، ولكن تنكشف يهوديته لألماني يمكنه استشعار الدم اليهودي وراء القناع. وفيه كذلك يهودي داكن الشعر ينظر شزراً إلى امرأة آرية شقراء. الروابط بين هتلر وفيلم «اليهودي سوس» كثيرة.

استقبال فيلم «اليهودي سوس»

جرى العرض الأوّل لفيلم «اليهودي سوس» في مهرجان بينال البندقية في 5 سبتمبر 1940. سُرّ جوبلز بوقعه على الجمهور[4]، وأرسل تقريراً إلى هتلر كي يتمعّن فيه[5]. طار جوبلز من الفرح لنجاح العرض الأوّل في برلين في 24 سبتمبر 1940، الذي حضره تقريباً كافّة أعضاء حكومة الرايخ. وقد

1- هتلر، Mein Kampf, p. 342.

2- هتلر، Mein Kampf, p. 357.

3- صورة يُقدّمها كريستيان آدم في مؤلفه Lesen unter Hitler: Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich (Frankfurt, 2013), p. 116.

4- BAB, R43 II/389: Josef Goebbels, 'Bericht von der deutsch-franzoösischen Filmwoche in Venedig'.

5- BAB, R43 II/389: Goebbels to Lammers، 19 سبتمبر 1940.

كتب يقول: «لا شيء سوى الحماسة، لقد هاجت الصالة. هذا ما أردته»[1]. لم يكن هتلر حاضراً؛ منذ نشوب الحرب، لم يعد يحضر عروض الأفلام في صالات السينما. أطلعه جوبلز على نجاح الفيلم وكان هتلر مبهوراً[2]. ومن برلين، حيث شاهده 60,000 متفرّج في قصر شركة Ufa بحلول 7 أكتوبر[3]، انطلق «اليهودي سوس» إلى أنحاء الرايخ، وجذب الحشود الكثيرة. في فرنكفورت، حيث عُرض «اليهودي سوس» للمرّة الأولى في نوفمبر 1940، تزيّنت صالة العرض الأوّل بالأزهار احتفالاً بالمناسبة. ونقلت الصحف عن أرقام قياسية لأعداد المشاهدين في البلدات الألمانية. بحلول منتصف ديسمبر 1940 مثلاً، كان 75 بالمئة من المقيمين في بلدة سانت فنزل في السارلاند قد شاهدوا «اليهودِي سوس»، و66 بالمئة من سكّان ماهريش-أوستراو في مورافيا. وازدحم سبعون ألفاً في أتلانتيك بالاس في ميونيخ في العشرين يوماً الأولى من عرض الفيلم[4]. وكوفئت مشاهِدة «اليهودي سوس» رقم 100,000 في كونيجسبرج بغصن من الأقحوان الأبيض وعلبة من حلوى اللوز تحمل شعار Ufa. كان السرور يغمرها[5]. وعملت ماكينة الدعاية النازية على أن يُعرض «اليهودي سوس» في الأراضي التي احتلّها النازيون، مثل الدنمارك، وبلجيكا، وهولندا، ولوكسمبورج وشمال فرنسا[6]. فقط في المنطقة غير المحتلّة من فرنسا قامت احتجاجات كبيرة، ووضعت المقاومة الفرنسية متفجّرات في أماكن العرض[7]. كذلك تمّ إرسال «اليهودي سوس» إلى بلاد المحور مثل بلغاريا والمجر. ولأربعة أسابيع، بقيت صالات السينما في بودابست ممتلئة بالكامل عند عرض الفيلم. لقد حقّق «اليهودي سوس» نجاحاً هائلاً على العموم. ويقول أوتو

1- GTB، 25 سبتمبر 1940.

2- GTB، 26 سبتمبر 1940.

3- BAB, R55/21306: تقرير 13 نوفمبر 1944.

4- Film-Kurier، 28 نوفمبر 1940.

5- '100.000. Besucher bei «Jud Süβ» in Koönigsberg', Film-Kurier، 29 نوفمبر 1940.

6- تيجيل، Jew Süss, pp. 186ff.

7- كلود سنجر، Le Juif Süss et la Propagandie nazie (Paris, 2003), pp. 228-30.

فروبوز، المدقّق المالي لدى شركة تيرا، إنّه صُنع حوالي 450 نسخة من «اليهودي سوس»، فضلاً عن 150 نسخة ذهبت إلى قوّات الفيرماخت، ومنظّمات الحزب النازي، وقوّات الاس اس، ومكاتب الدعاية؛ ويُعتبر الفيلم عادةً مشروعاً جيّداً إذا أُنتج منه 250 نسخة. يُقدّر فروبوز أنّ 21 مليون شخص شاهدوا الفيلم؛ من دون ذكر الذين شاهدوه خارج صالات السينما التجارية. وحقّقت أرباح شبّاك التذاكر نحو 20 مليون مارك رايخ[1]. أعلنت الصحافة النازية أنّه الفيلم الأكثر مشاهدة في العام 1940، ووصل عدد مشاهديه إلى 6 مليون في العام 1941[2].

أظهر النقّاد أحياناً بعض التحفّظ تجاه الحكم على وقع فيلم «اليهودي سوس». يُقلّل هذا الحذر من شأن الأثر الكامن للفيلم في الجماهير الألمانية المخترقة أساساً من الدعاية المعادية للسامية ضمن خطّة تهدف إلى تحريك كلّ نعرات العصبية النمطية ضدّ «العدوّ اليهودي»[3]. «من المؤكّد أنّه ما من فيلم آخر نجح كهذا الفيلم في أن يكون له كلّ ذلك الوقع وفي ذلك القدر من النواحي لدى الجمهور»، وفقاً لتقرير من شرطة الأمن في منطقة بيليفيلد[4]. يتذكّر نصف اليهودي رالف جوردانو، الذي أصبح فيما بعد كاتباً مشهوراً، أنّه شاهد الفيلم في سنّ مراهقته. ويصف «الجوّ الثقيل» في الصالة عندما أُشعلت الأنوار بعد نهايته: «كان بالإمكان أن تشعر بثقل مفعول الفيلم القاتل»[5]. هيلين روذنبرج، التي أُجبر زوجها اليهودي

1- SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg Strafsachen 21249/50 Band 3: Otto Froboöse, 'Betr.: Prozess gegen den Filmregisseur Veit Harlan'.

2- Deutsche Allgemeine Zeitung, 'Die Erfolgsfilme 1941'، 8 يناير 1948.

3- راجع جيفري هيرف، The Jewish Enemy: Nazi Propaganda during World War II and the Holocaust (Cambridge, 2008).

4- مذكور في مؤلّف أوتو دوف كولكا وإيبرهارد ياكل، eds. Die Juden in den geheimen SS-Stimmungsberichten 1933–1945 (Düsseldorf, 2004), p. 435.

5- رالف جوردانو، Erinnerung eines Davongekommenen: Die Autobiographie (Cologne, 2007), p. 159.

على ترك العمل في المجال المصرفي عام 1936، ذكرت فيما بعد أنّها عند مغادرتها سينما برلين-نويكولن بعد مشاهدة «اليهودي سوس»، سمعت مشاهدين آخرين يُنادون بتعليق رقاب اليهود: «قال الفوهرر إنّ اليهود هم المسؤولون عن كلّ مشكلاتنا»[1]. أظهر الشباب الألماني بالتحديد تأثّرهم الشديد بالفيلم. كان فرانز ماهلر بعمر الثالثة عشرة عندما شاهده عام 1941 ضمن مهرجان سينما للشباب. واعتبر هو ورفاقه فيلم «اليهودي سوس» كحقيقة تاريخية؛ لقد ترك «مكر اليهود» انطباعاً عميقاً، وخلّف «ميلاً قويّاً للحقد على اليهود»[2]. وفي بوشاو في منطقة فورتمبرج، تعرّضت نوافذ بعض المواطنين اليهود للكسر عندما عُرض الفيلم في نوفمبر 1940. ورفع أعضاء من «شباب هتلر» نموذج مشنقة في الساحة حيث كان يقوم كنيس بوشاو قبل حرقه كلّياً في ليلة الزجاج المكسور. وكان يتدلّى من تلك المشنقة نموذج شخص يُمثّل يهودياً[3]. وحصلت في أنحاء الرايخ حوادث مشابهة يربطها تقرير الشرطة عن تأثير الفيلم باحتجاجات ضدّ اليهود. في برلين، ظهرت نداءات بطرد اليهود، وفي ذلك دليل على أنّ فيلم «اليهودي سوس» أثبت فعاليته في التحضير لقبول خطّة ترحيل اليهود الألمان التي وضعها هتلر وجوبلز على نطاق واسع[4]. في منتصف العام 1941، قبل إدراج «شارة اليهودية» بقليل والترحيل الواسع لليهود الألمان ابتداءً من أكتوبر، أُعيد ترويج الفيلمين «اليهودي سوس» و«عائلة روتشيلد» من جديد في صالات السينما الألمانية[5].

1- BAB, R9361 V/154966: شهادة هيلين روذنبرج، 1 أبريل 1948.

2- SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg- Strafsachen 30 :21249/50 Band 2: 'Vernehmung in der Ermittlungssache gegen Veit Harlan' أبريل 1948.

3- راجع إديث ريم، Zwischen Diktatur und Demokratie (Munich, 2013), p. 707.

4- راجع هاينز بوبراخ، ed., Meldungen aus dem Reich: Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938 1945, Band 6 (Herrsching, 1984), p. 1801 (25 نوفمبر 1940).

5- دوروثي هولشتاين، Antisemitische Filmpropaganda: Die Darstellung des Juden im national- sozialistischen Spielfilm (Berlin, 1971), p. 76.

لم يكن وقع الفيلم على الجماهير في البلدان المحتلّة وفي دول المحور أقلّ حجماً. في مدينة أنتويرب مثلاً في بلجيكا، وبعد عرض «اليهودي سوس» في خريف العام 1942 ضمن دعوة أعضاء من التنظيم الفلمنكي الوطني وحزب ليون دوغريل المؤيّد للفاشية، خرج الجمهور من الصالة وهو يلعن اليهود. حطّم أملاكاً يهودية وارتكب أعمال عنف ضدّ اليهود[1]. ويذكر جوبلز في تقرير قدّمه إلى هتلر أنّه حصلت بلبلة في صالة سينما Ufa في بودابست في أثناء العرض الأوّل عام 1941، إذ هتف بعض الحضور عند مشهد إعدام سوس بأنّه «يجب أن يلقى يهود بودابست المصير نفسه»[2]. في إيطاليا، أدّى عرض «اليهودي سوس» مباشرةً إلى عنف معادٍ لليهود في مدينتي كازالي وتريستي[3]. وإن كان يبدو واضحاً أنّ المعارضة والعنف في أنتويرب وبودابست وأماكن أخرى في بعض الحالات صدرا عن مجموعات فاشية، فمن الخطأ الافتراض، كما فعل أحد المؤرّخين، أنّ ما حصل كان مجرّد «افتعال»[4]. ومن الخطأ كذلك التصوّر، بما أنّ مجموعات شباب هتلر كانت مُعدّة لمشاهدة الفيلم بتشجيع على «القيام بردّة فعل»، أنّ ردّ الفعل هذا كان مجرّد «أداء». في جميع الأحوال، لا يجعل كلُّ ذلك العنفَ المعادي للسامية المخطّط له أقلّ استحقاقاً للإدانة من العنف الذي يحصل عفوياً، هذا إن كان بالإمكان فعلاً الفصل بين الشكلين. كما لا يمكننا الافتراض أنّ هذا النوع من العنف، الجسدي أو اللفظي، كان حكراً على المجموعات الفاشية. تذكّر

1- SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg - Strafsachen 21249/50 Band 3: شهادة إميل أوسترايخر.

2- BAB, R43 II/389: Hadamovsky to Lammers، 31 مارس 1941.

3- راجع ميكيلي سارفاتي، The Jews in Mussolini's Italy: From Equality to Persecution (Madison, 2006), p. 139.

4- راجع أرمين نولتسن، '«Hier sieht man den Juden, wie er wirklich ist...": Die Rezeption des Filmes Jud Süß in der deutschen Bevoölkerung'، في مؤلف ألكسندرا بريزريمبل ويورج شونيرت، eds, 'Jud Süß': Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild (Frankfurt and New York, 2006), pp. 245 62, here p. 259.

بيلا أنجيال مثلاً، وكان معلّماً مجرياً يُقيم بالقرب من سينما أورانيا في بودابست آنذاك، أنّه رأى روّاد سينما يخرجون من الصالة ويصيحون بتهديدات ضدّ اليهود من نوع «فليسقط اليهود!»[1]. ويذكر اليهودي البلجيكي رودي روزنبرج أنّه عندما شاهد «اليهودي سوس» في بروكسل، وقف الحضور بالهتافات[2].

كان هينريك هيملر مقتنعاً تماماً بقوّة تأثير الفيلم فأمر بسرعة بنشره كجزء من برنامج تدريب تحضيري لقوّات الاس اس. في 30 سبتمبر 1940، أرسل هيملر تعليماته إلى جميع أفراد الاس اس والشرطة بمشاهدة «اليهودي سوس» في أثناء فصل الشتاء[3]. في 15 نوفمبر، أصدر مرسوماً آخر يلحّ فيه على أن يُشاهد الفيلم كافّة أفراد الشرطة النظامية والأمنية الذين لم يُشاهدوه بعد[4]. ونُفّذت تعليمات هيملر، فبعد أقلّ من أسبوع من المرسوم الثاني، أرسل قائد قوّات الاس اس والشرطة في قطاع لوبلين البولندية إلى قادة الاس اس المحلّيين يُعلمهم بأنّه تمّ تنظيم عروض خاصّة لأعضاء الاس اس والشرطة؛ واستُخدمت الباصات لنقل وحدات تخدم خارج لوبلين إلى صالات السينما[5]. ولوبلين كانت البلدة التي أراد المخرج هارلان أن يأخذ منها الأدوار اليهودية الإضافية. بهذه الطريقة وبعد مضيّ عشرة أشهر، استُخدم «اليهودي سوس» لتقوية شعور

1- SAH. Bestandsnummer 213-11. Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg - Strafsachen 21249 50 Band 2 'In der Sache gegen Veit Harlan erklärt der Zeuge Dr. Angyal Bela'، 25 مارس 1948.

2- رودي روزنبرج، And Somehow We Survive (Bloomington, IN, 2008), pp. 33 34.

3- BAB, NS10 84: رسالة هيملر بتاريخ 30 سبتمبر 1940.

4- 'Vorführung des Filmes «Jud Süß» Runderlaß des Reichsführers SS und Chef der Deutschen Polizei v. 15.11.1940'، في مؤلف أندريا لوف، ed . Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933 1945 Deutsches Reich und Protektorat، سبتمبر 1939- سبتمبر 1941 (Munich, 2012), pp. 309 10.

5- 'SS u. Polizeiführer im Distrikt Lublin' BAF, RS4/903، 22 نوفمبر 1940.

معاداة السامية محضّراً لتطبيق برنامج فرض العمل (السُخرة) القاتل الذي خضع له اليهود في منطقة لوبلين[1]. تمّ عرض فيلم هارلان بانتظام في معسكرات الاعتقال النازية كي يشاهده أفراد طاقمها. وأمر قائد معسكر بوخنفالد أن تتمّ مشاهدة «اليهودي سوس» في أكتوبر 1940 «جماعياً»[2]، وكان إلزامياً أن تُشاهده الحارسات في معسكر رافنسبروك شمال برلين[3]. يقول ماكس كرونفلدر، الذي كان معتقلاً في معسكر داتشاو، إنّ الفيلم كان يُستخدم «تقريباً كتدريب» لحرّاس الاس اس هناك[4]. وشهد سجناء سابقون في أثناء محاكمات هارلان ما بعد الحرب على أنّ تلك المشاهدات في معسكرات الاعتقال كانت تؤدّي إلى العنف. وصرّح شاهد بأنّه كانت تحصل دائماً أفعال همجية ضدّ اليهود في ساخسنهاوزن بعد عرض الفيلم[5]. هذا ما يؤكّده سجين سابق آخر، يقول إنّ اليهود كانوا يُعذَّبون بعد عرض «اليهودي سوس» في ساخسنهاوزن أكثر من أيّ مناسبة أخرى[6]. وتوجد شهادات مشابهة تفيد بأنّ «اليهودي سوس» كان سبباً لعنف معادٍ للسامية في نوينجام وأوشفيتز[7]. في حين

1- راجع وولف جرونر، Jewish Forced Labour under the Nazis: Economic Needs and Racial Aims, 1938–1944 (Cambridge, 2008), esp. pp. 238ff.

2- Gedenkstätte Buchenwald, ed., Buchenwald Concentration Camp, 1937–1945: A Guide to the Permanent Historical Exhibition (Frankfurt, 2004), p. 37.

3- سيمون إيربل وآخرون، eds, Im Gefolge der SS: Aufseherinnen des Frauen-KZ Ravensbrück. Begleitband zur Ausstellung (Berlin, 2007), p. 176.

4- SAH, Bestand 213-11, Staatsanwaltschaft Hamburg – Strafsachen, N. 21249/50, Band 3: Max Durner to the Oberstaatsanwalt beim Landgericht Hamburg، 14 مارس 1939.

5- SAH Hamburg, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg – Strafsachen 21249/50 Band 2: شهادة والتر برايسر.

6- SAH, Hamburg, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg Strafsachen 21249/50 Band 6: شهادة بول فيلهلم راس.

7- SAH, Bestandsnummer 213-11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg Strafsachen 21249/50 Band 5: شهادة هيلموت بيكل. راجع أيضاً إشارات إلى شهادة ستيفان باريتزكي في أوشفيتز ضمن مؤلف تيجيل، Jew Süss, p. 187.

أنّه لا يُمكن التحقّق تحقّقاً دقيقاً في كلّ من تلك الشهادات[1]، فقد تراكم عبر العقود ما يكفي لاستنتاج أنّ حرّاس المعسكرات كانوا بعد مشاهدتهم «اليهودي سوس» يُفرغون غضبهم المعادي للسامية الناتج عن الفيلم على السجناء. هناك أيضاً دليل على أنّ الفيلم كان يُعرض لفرق العمل النازية Einsatzgruppen مباشرةً قبل ترحيل اليهود أو إطلاق النار عليهم[2]. كذلك عُرض «اليهودي سوس» على نطاق واسع لقوّات الجيش الألمانية. حتّى أنّه في نوفمبر 1940، طلبت القيادة العليا لقوّات الفيرماخت نسخاً إضافية للفيلم تلبية للطلب المتزايد عليه[3]. واستمرّت عروض «اليهودي سوس» أمام القوّات العسكرية حتّى أواخر مراحل الحرب. وذكر أحد الضبّاط في معسكر بالقرب من بلدة لونبرج أنّ الفيلم كان يُعرض مرّتين في الأسبوع، وأنّه كان لتحريضه على معاداة السامية والاضطراب الذي يُثيره مفعول «الكارثة»[4].

وجد النازيون في «اليهودي سوس»، وبدرجة أقلّ منه في «اليهودي الخالد» و«عائلة روتشيلد»، أداة طيّعة يمكنهم الاستفادة منها في العديد من الحالات، كما يظهر في المثل التالي. في أكتوبر 1940، نظّم أرتور جرايزر، حاكم مقاطعة فارتيغاو (التي شُكّلت من الأراضي المحتلّة

1- هكذا لم يستطع أفراد من اتّحاد المضطهدين من النظام النازي (VVN) تأكيد شهادة هيلموت بيكل في ساخسنهاوزن، كما كانت شهادة باريتزكي في أوشفيتز، وكان حارساً سابقاً في معسكر ألماني عرقي، موضع ارتياب. ربما كان بيكل وباريتزكي يحاولان إعطاء انطباع جيّد بسبب وقوفهما أيضاً كمتّهمين بارتكاب أعمال إجرامية مختلفة.

2- راجع يورجن تريمبورن، Der Herr im Frack: Johannes Heesters (Berlin, 2003), p. 465.

3- BAF, RW4/292: Oberkommando der Wehrmacht to the Reichspropagandaleitung, Hauptamt Film، 13 نوفمبر 1940.

4- راجع SAH, Bestand 213-11, Staatsanwaltschaft Hamburg Strafsachen, N. 21249/50 Band 6: Dr Erich Masur, Landgerichtpräsident Itzehoe (Holstein) to Herrn Oberstaatsanwalt b.d. Staatsgericht Hamburg، 14 أبريل 1950.

في بولندا) عرضاً لفيلم «اليهودي سوس» في منطقة بوزن للضبّاط النازيين. قصد بذلك الاحتفال بالذكرى السنوية لضمّ الفارتيغاو إلى الرايخ الألماني، وبرنامج إعادة توطين الألمان في تلك الناحية، وأعلم جرايزر رئيس معاوني هتلر، فيلهلم بروكنر، بذلك بأمل أن يُفكّر هتلر في المجيء. كان جرايزر محبطاً من الصعاب التي كانت تعترضه فيما كان يُحاول تنظيف الفارتيغاو من اليهود والبولنديين، ولا شكّ في أنّه كان يأمل أن يُساهم عرض الفيلم في تعزيز الموقف المعادي لليهودية لدى القادة النازيين المحلّيين[1]. علينا طبعاً أن نعرف المزيد عن تلك الظروف بين 1940 و1945 التي جرى فيها عرض «اليهودي سوس»، ومتابعة المزيد من الروابط بين العروض والأفعال المعادية لليهود؛ علينا أيضاً أن نعرف المزيد عن تأثير الفيلم في متفرّجين مختلفين، والتغيّرات في ذلك التأثير مع الوقت. مع ذلك، نعرف ما يكفي كي نفهم أنّ الفيلم استُخدم لدعم برنامج ترحيل اليهود وعزلهم وفي النهاية إبادتهم. لو كان لدى محكمة هامبورج الإقليمية المزيد من الأدلّة المحفوظة عام 1950، لما كانت بالتأكيد أخلت سبيل هارلان أو برّأته من التورّط بجرائم ضدّ الإنسانية. في 1942، أخبر جوبلز هارلان أنّ هتلر يرى في موسى أباً لمعاداة السامية، وأنّ معاداة السامية نفسها ابتُكرت كي تُقوّي التضامن بين اليهود. ويذكر جوبلز أنّ هتلر أعاد توجيه دور معاداة السامية لحماية الألمان من اليهود[2]. كانت رسالة «اليهودي سوس» بالتحديد الحاجة إلى التضامن والحزم في صفوف الألمان في مواجهة «التهديد اليهودي». يُصوّر الفيلم قتل سوس وطرد اليهود كأعمال دفاع ذاتي، في انسجام تامّ مع إلحاح هتلر في خطاباته العامّة على كون الإجراءات المتّخذة ضدّ اليهود هي للحماية فقط. لقد نقل هارلان معاداة هتلر للسامية إلى الشاشة.

1- BAB, NS10/74: Greiser to Brückner، أكتوبر 1939.

2- هارلان، Im Schatten meiner Filme, p. 97.

اليهودي الخالد

في نوفمبر 1937، افتُتح معرض «اليهودي الخالد» النازي المتنقّل في ميونيخ[1]. وقد نُظّم ذلك المعرض كي يُظهر صفات اليهود بأبشع صورة ممكنة، ويُبرز سيطرتهم على ميادين الثقافة والسياسة قبل وصول القومية الاشتراكية، ويربط بين اليهود والبولشفية، ويُقوّي الاعتقاد بأنّهم كانوا «غرباء». وضمّ المعرض فيلماً قصيراً يشاهده الزائرون هو «اليهود من دون قناع» الذي كان يرمي إلى إظهار أثر اليهود السلبي في صناعة السينما الألمانية آنذاك. وافتُتح المعرض نفسه، «اليهودي الخالد»، مباشرةً بعد «ليلة الزجاج المكسور»، في 12 نوفمبر 1938 في برلين. ونُظّمت سلسلة من عروض الأفلام المترابطة تحت عنوان واحد هو «اليهودي الخالد يُفسد السلام في العالم» لتُشاهَد في التجمّعات الحزبية، وكان على رأسها فيلم «اليهود من دون قناع»[2]. إلاّ أنّ جوبلز لم يكن مقتنعاً بقدرة «اليهود من دون قناع» كدعاية سياسية[3]. وربّما ظهرت فكرة فيلم «اليهودي الخالد» (1940) غداة «ليلة الزجاج المكسور» وعلى خلفية رغبة جوبلز في «تحسين» فيلم «اليهود من دون قناع». لكنّ الخطط الفعلية لفيلم وثائقي مطوّل معادٍ للسامية تحرّكت فقط مع اكتساح بولندا من قبل النازيين وتحت تأثير التدابير النازية المعادية للسامية هناك.

في أوائل أكتوبر 1939، ناقش جوبلز موضوع إعداد «فيلم جيتو» مع فريتز هيبلر، رئيس قسم الأفلام في وزارة الدعاية. كان جوبلز يريد أن يضمّ الفيلم «أقسى دعاية معادية للسامية يُمكن للمرء أن يُفكّر فيها»[4]. وفي محادثة

1- راجع وولفجانج بنز، 'Der Ewige Jude': Metaphern und Methoden nationalsozialistischer Propaganda (Berlin, 2010).

2- كذلك حضر جوبلز عرضاً لفيلم «اليهود من دون قناع»، راجع Dr. Goebbels bei einer 'Gaufilm- Veranstaltung', Licht Bild Bühne، 15 ديسمبر 1938.

3- GTB، 5 نوفمبر 1937.

4- GTB، 5 أكتوبر 1939.

أخرى مع هيبلر وإبرهارد تاوبرت (المسؤول عن السيناريو)، ركّز جوبلز على أن يستند الفيلم إلى موادّ تُصوَّر في بولندا، «من الضروري أن تكون حاضرة في غضون ثلاثة إلى أربعة أسابيع»[1]. كتب جوبلز يقول: «هؤلاء اليهود لم يعودوا بشراً، بل هم مفترسون ممسوسون باردو الفكر، ويجب التصرّف حيالهم»[2]. غادر هيبلر إلى مدينة لودز في بولندا. بعد الحرب زعم أنّه لم يكن يعرف آنذاك أنّ الموادّ التي طلب منه جوبلز تصويرها كانت بنيّة استخدامها في «فيلم وثائقي»؛ لقد افترض أنّها تُصوّر لحفظها في الأرشيف. كان جوبلز قد قال له إنّه يريد من فريق تصويره أن يُسجّل الحياة اليهودية «في مصدرها» لأنّه قريباً لن يعود هناك من حياة لليهود. وأعلم جوبلز هيبلر أنّ «الفوهرر يريد ترحيلهم جميعاً، إلى مدغشقر أو مناطق أخرى»[3]. يتّهم الباحث السينمائي فيليكس مولر هيبلر بأنّه «كاذب وقح». والأحرى أنّ هيبلر كان انتقائياً للحقيقة[4]. في أوائل أكتوبر 1939، أعرب جوبلز عن عدم رضاه عن الموادّ التي صوّرتها شركات البروباجندا[5]. أراد من جملة أمور أخرى المزيد من الصور «لنماذج يهود من كلّ الأنواع»[6]، وشكا من كون تقارير الفيلم أخفقت حتّى ذلك الحين في توثيق الأحياء اليهودية «المدمّرة كلّياً». لإصلاح الوضع، أرسل جوبلز مسؤولي وزارة الدعاية إيبرهارد فانجاوف وجوزف هنكه إلى بولندا ليعملا كمستشارين لوحدات الدعاية العسكرية رقم 8[7]. أُرسلت فرق التصوير - ومعها هيبلر

1- GTB، 6 أكتوبر 1939.

2- GTB، 7 أكتوبر 1939.

3- فريتز هيبلر، Die Verstrickung (Düsseldorf, 1981), p. 187.

4- راجع فيليكس مولر، Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin, 1998), p. 241.

5- GTB، 6 أكتوبر 1939.

6- BAF, RW4/241: 'Propagandaanweisung des Reichspropagandaministers für den 2. Oktober 1939'.

7- BAF, RW4/241: 'Propagandaanweisung des Reichspropagandaministers für den 6. Oktober 1939'.

وتاوبرت – إلى وراسو، ولودز، وكراكوفيا «لإنجاز مهمّات معيّنة»[1]. فيما كان جوبلز يُفكّر بالفعل في استخدام بعض الموادّ الناتجة «للأرشفة»[2]، كانت أيضاً مخصّصة للأفلام الإخبارية، أما مشاهد الجيتو، فشكّلت ما أصبح فيما بعد «اليهودي الخالد»[3]. في العام 1940، تحدّث هيبلر علناً في وسائل الإعلام النازية عن مساهمته في المشروع[4]. في جميع الأحوال، لو كانت المقاطع المصوّرة مقدّرة للاستخدام «للأرشيف» فقط، فهذا لا يجعلها أكثر براءة، إذ لكانت شكّلت موادّ احتفالية بتدمير النازيين اليهودية الأوروبية.

عاد هيبلر إلى برلين، كما قال جوبلز «مع الكثير من الموادّ لفيلم الجيتو». وسرعان ما أعلم جوبلز هتلر، الذي أبدى اهتماماً كبيراً، عن التحضيرات للفيلم. بعد مشاهدة المقاطع المصوّرة، وخصوصاً مشاهد طقوس ذبح الأضاحي، كتب جوبلز: «يجب أن يُقضى على هؤلاء اليهود»[5]. في 18 نوفمبر 1939، ذكر جوبلز أنّ نسخة مبدئية من الفيلم كانت حاضرة[6]. تحدّث عنها ثانيةً إلى هتلر، وقدّم هتلر «بعض الاقتراحات»[7]. حوالي نهاية نوفمبر، أعلن جوبلز أنّ الفيلم، الذي

1- BAF, RW4/241: 'An AOK 8 Ic: Zur Erledigung von Sonderaufgaben werden vom Reichpropaganda-Ministerium entsandt'، 7 أكتوبر 1939. أُرسل فريقان من أربع مصوّرين على التوالي إلى لودز وكراكوفيا.

2- راجع BAF, RW4/241: 'Propagandaanweisung des Reichspropagandaministers für den 6. Oktober 1939'.

3- راجع دانيال أوزيل، 'Wehrmacht Propaganda Troops and the Jews', Shoah Resource Centre, Yad Vashem عبر الرابط http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%20 2021.pdf (تاريخ الاطّلاع 30 أبريل 2017).

4- راجع مثلاً 'Wie «Der ewige Jude» in Polen gefilmt wurde: Dr. Hippler über seinen «neuen großen Dokumentarfilm', Film-Kurier، 27 نوفمبر 1940.

5- GTB، 17 أكتوبر 1939.

6- GTB، 18نوفمبر 1939.

7- GTB، 19 نوفمبر 1939.

أمل في أن يكون «تحفة دعائية»[1]، أصبح حاضراً[2]. إلّا أنّ العمل على الفيلم تواصل على مدى شهرَي ديسمبر 1939 ويناير 1940[3]. بعد لقاءٍ مع هتلر، كتب جوبلز: «عليّ أن أقوم بتعديلات على فيلم اليهود»[4]. عُرض الفيلم في 1 مارس 1940 أمام مجموعة من المندوبين النازيين بينهم فيكتور براك من مستشارية الفوهرر، المعروف بتدخّله في البرنامج النازي للقتل الرحيم. عند هذه المرحلة، كان من المقرّر أن يبدأ «اليهودي الخالد» بمشاهد حشد من الجرذان وينتهي بصور طقس ذبيحة الأضاحي اليهودي[5]. كان من المقرّر أيضاً إدخال مقطع من خطاب هتلر في 30 يناير 1939 الذي هدّد فيه بإبادة اليهود. وردّ كلّ المشاركين عند مشاهدته بتصفيق عفويّ حادّ[6]. واقترح أوتو فون كورسل من كلّية Staatliche Hochschule أن ينتهي الفيلم بهذا المقطع، وبالفعل هو يظهر، في نسخة الفيلم النهائية، تقريباً في النهاية. بحلول أوائل أبريل، كان جوبلز واثقاً من أنّه صار بالإمكان عرض النسخة المصحّحة من «اليهودي الخالد» أمام هتلر[7]، لكن كان المزيد من التعديلات لا يزال مطلوباً[8]، بما فيها تغييرات في نصّ المعلّق[9]. في سبتمبر، صرّح جوبلز: «الآن بات الفيلم الوثائقي ممتازاً»[10]. لكن حتّى في ذلك الحين، وبعد عرض الفيلم أمام مندوبين عن الحزب، وقوّات الفيرماخت، والاس آ، والاس اس، طُلب المزيد من

1- GTB، 25 نوفمبر 1939.

2- GTB، 28 نوفمبر 1939.

3- GTB، 18 ديسمبر 1939.

4- GTB، 12 يناير 1940.

5- راجع 'Symphonie des Ekels', Der Deutsche Film 8:4 (February 1940), pp. 156–58.

6- LA NRW, 1069-Katg. IV 26: Hans Hinkel, 'Äußerungen zu dem Film «Der ewige Jude» anläßlich der Vorführung vor einem geschlossenen Kreis von etwa 120 Personen am 1. März 1940'.

7- GTB، 4 أبريل 1940.

8- GTB، 9 مايو 1940.

9- GTB، 6 يونيو 1940.

10- GTB، 3 سبتمبر 1940.

القصّ وصار الفيلم متوفّراً بنسختين: واحدة تتضمّن مشاهد الأضاحي، وأخرى ليس فيها ما يبعث على الغثيان[1].

من الواضح أنّ التغييرات نتجت عن تدخّلات هتلر، ولا سيّما في أوائل يناير ومن ثمّ في أوائل مايو 1940. كان هتلر في ذلك الحين إمّا في طور التحضير لإطلاق هجوم على غرب أوروبا أو يُطلقه فعلياً. في 10 يناير، شعر بأنّه مضطرّ إلى وقف الهجوم المخطّط له على بلجيكا بعد ما سُمّي بحادثة ميكيلين، عندما وقعت أوراق بتفاصيل الخطّة في أيدٍ عدوّة؛ في 10 مايو 1940، حصل الاعتداء المؤجّل على الغرب. وكتب روزنبرج في يوميّاته في 8 مايو 1940 يُدين جوبلز ويتّهمه بنقص في حسّه السياسي في إدارته صناعة الأفلام؛ فبحسب روزنبرج، أشرف جوبلز على إنتاج أفلام مناصرة للإنجليز عندما كان يلوح في الأفق صراع واضح مع بريطانيا. كذلك ظهر حينئذٍ شعور مناصر للإيرلنديين ازداد ضخامة مع فيلم «ثعلب جلينارفون» (1940)[2]. بعد يوم واحد، كتب جوبلز عن الحاجة إلى مراجعة «اليهودي الخالد»[3]. فهل خضع الفيلم للمراجعة لأنّه يستنتج ترابطاً بين بريطانيا واليهودية في زمن كان يعتبر هتلر ذلك غير ملائم سياسياً، أو، على العكس تماماً، لأنّ ذلك الترابط لم يبرز بالقوّة الكافية[4]؟ أم أنّ التعديلات أُجريت فقط كي يبقى الفيلم منسجماً مع ما يحدث في الواقع؟ في 5 يناير 1940، استقال وزير الحرب البريطاني ليسلي هور-بليشا ليحلّ أوليفر

1- راجع إسحق أهرين وستيج هورنشوي-مولر، Der Ewige Jude' oder wie Goebbels hetzte (Aachen, 1990), pp. 21-22؛ وويلي أ. بولكه، Kriegspropaganda 1939 1941: Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium (Stuttgart, 1966), p. 487.

2- ماتيوس وبايوهر، Alfred Rosenberg, p. 334.

3- GTB، 9 مايو 1940.

4- ربّما يكون تردّد مشابه في المواقف النازية تجاه بريطانيا وراء سحب الفيلم المعادي لها «عائلة روتشيلد» بعد عرضه الأول في يوليو 1940 بفترة قصيرة؛ راجع ديفيد ولش، Propaganda and the German Cinema 1933 1945 (London and New York, 2001), pp. 226 27.

ستانلي مكانه[1]. ومن الممكن أنّه كان يجب تعديل إدانة اليهودي هور-بليشا في «اليهودي الخالد»، على الأقلّ من ناحية النصّ، لتأخذ استقالته بعين الاعتبار. لكنّ أحد الدوافع الأساسية للتغييرات كان يكمن بالتأكيد في الرغبة في تأصيل الرسالة المعادية للسامية. في 9 مايو 1940، ذكر جوبلز في يومياته أنّ هيملر كان قد تكلّم عن الحاجة إلى فرض «انضباط من حديد» على يهود بولندا، وعن غضب هتلر من وضع اليهود للعمل بين العمّال الألمان، بدلاً من فصلهم. كذلك ردّ هتلر إيجاباً في مايو عن مذكّرة هيملر التي اقترح فيها «ترحيل كلّ اليهود إلى أفريقيا»[2].

أخيراً جرى العرض الأول لفيلم «اليهودي الخالد» في برلين في 28 نوفمبر 1940. إذا كان فيلما «عائلة روتشيلد» و«اليهودي سوس» فُهما كدعاية سياسية، حرص جوبلز على منع عبارة «معادٍ للسامية» في حملتيهما الإعلانيتين وفي الوسائل الإعلامية؛ كان يجب أن يظهر ذلك تلقائياً[3]. وكان لغياب جوبلز من عرض «اليهودي الخالد» الأول الدافع نفسه: كي لا يعتقد المشاهدون أنّ الفيلم الوثائقي هو دعاية نازية. سبق العرض الأول وثائقي قصير عن «الشرق الألماني»، وأداء لافتتاحية بيتهوفن «إيجمونت». كان من شأن الجمع بين «الشرق الألماني» و«اليهودي الخالد» تقوية رسالة أنّه لا مكان لليهود في ألمانيا موسّعة وشرق تُشرف عليه ألمانيا. يرى الباحث السينمائي ستيغ هورنشوي-مولر أنّ القصد من «اليهودي الخالد» كان تقديم تشريع دعائي لترحيل اليهود الألمان[4]. وربّما كان ذلك بالفعل جزءاً من الدافع الأساسي. في

1- راجع بولكه، Kriegspropaganda 1939–1941, pp. 259–63.

2- راجع بيتر لونجريش، The Unwritten Order: Hitler's Role in the Final Solution (Stroud, 2001), p. 55.

3- راجع بولكه، Kriegspropaganda 1939–1941, p. 332.

4- ستيج هورنشوي-مولر، Der ewige Jude': Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms (Göttingen, 1995), p. 3.

سبتمبر 1939، كان هتلر قد وافق على إنشاء «محميّة» ليهود الرايخ في شرق بولندا. لكنّ ترحيل أعداد اليهود الألمان لم يبدأ، على نطاق واسع، قبل أكتوبر 1941. ويُشير إرسال جوبلز هيبلر إلى لودز في أواخر 1939 لتصوير اليهود الأوروبيين الشرقيين إلى أنّ مهمّة «اليهودي الخالد» كانت في مكان آخر. لقد كانت في تبرير الإجراءات التي اتّخذها النازيون في بولندا بحقّ اليهود البولنديين أمام جمهور المشاهدين الألمان. طالما كانت «اليهودية العالمية» هدفاً للدعاية النازية، ولكن قبل نشوب بداية الحرب العالمية الثانية، لم يكن التعامل مع اليهود الأوروبيين الشرقيين يُثير قلق هتلر بقدر دفع يهود ألمانيا أنفسهم على الهجرة. أمّا بعد سبتمبر 1939، فكان الخطر برأي النازيين صادراً عن اليهود الشرقيين. يُظهر «اليهودي الخالد» حياة اليهود البولنديين في فقرهم المدقع. وتدحض ظروف حياتهم البائسة تلك زعم النازيين بالنسبة إلى قوّة اليهود الخارقة، ولكن من يُتابع الفيلم يرى أنّه «يعرض» كيف تحوّل أولئك اليهود المعوزون إلى ما كان النازيون يعتبرونه يهوداً «غربيين»، أي بعبارة أخرى، اليهود الذين كانوا يُخفون أصولهم اليهودية لاختراق المجتمع الغربي واكتساب المال والسلطة. يُصوّر «اليهودي الخالد» ذلك الفقر كقناع، كخيار وحالة مؤقّتة. هكذا لم يكن أمام الألمان سوى الاقتناع بالتهديد البولندي-اليهودي.

يُمكن اعتبار «اليهودي الخالد» في بعض نواحيه نسخة وثائقية عن «اليهودي سوس»، إذ يُقدّم دليلاً مزيّفاً للواقع عن موجة مفترضة كان «اليهودي سوس» عبارة عن دراسة حالة لها[1]. يطرح «اليهودي الخالد» فكرة أنّ يهود الجيتو الطمّاعين والمتآمرين ينطلقون من قاعدتهم في

1- لنقاش مفيد في هذين الفيلمين، راجع مؤلّف ستيفان مانس، Antisemitismus im national- sozialistischen Propagandafilm: Jud Süß und Der Ewige Jude (Cologne, 1999. راجع أيضاً سوزان تيجيل، Nazis and the Cinema (London, 2007)، خصوصاً الفصلين 10 و11.

أوروبا الشرقية كي ينتشروا في العالم، بطريقة يقارنها الفيلم بصرياً بانتشار الجرذان، ليُسيطروا على الأمم الأخرى. كانوا يُتاجرون على نحو طفيلي بسلع ينتجها آخرون، فيغتنون ويرتقون إلى مناصب للسيطرة في السياسة والفنون، فينقلون الفساد ويُهدّدون بالقضاء على العرق الآري. في الفيلم مشاهد مربكة للطقس اليهودي في ذبح بقرة، تتبعها معلومات أنّ النازية منعت ذلك التقليد، وألحقت القرار بحظر العلاقات الجنسية بين اليهود والألمان، كما لو أنّ من الطبيعي أن يجرّ المنع منعاً آخر. انتهى معرض 1937 «اليهودي الخالد» بغرفة تضمّ تفاصيل قوانين نورمبرج العنصرية، كما لو كانت هذه القوانين الجواب على «المشكلة اليهودية». في فيلم «اليهودي الخالد» (1940)، لم تعد تلك القوانين كافية. حوالى النهاية، يعرض الفيلم مشاهد لهتلر في 30 يناير 1939 وهو يُهدّد بإلغاء اليهود في حال حدوث حرب. علماً بأنّ الحرب كانت قد بدأت، كان المشاهد متأكّداً من أنّ عملية الإلغاء ستتبع في أيّ وقت. يتبع مشهد هتلر مباشرةً صور لألمان يملأهم الفرح يسيرون نحو المستقبل. مع ذلك التتابع في المشاهد، يقترح «اليهودي الخالد» أنّ رؤية هتلر في إبادة اليهود تحظى بدعم من الشعب الألماني المتحمّس لها، وأنّ الحرب تُخاض في سبيل الحفاظ على نقاء الدم. ومثل «اليهودي سوس»، يوضّح «اليهودي الخالد» للألمان، إذا كانوا لم يفهموا بعد، أنّ الحرب كانت حرباً عرقية، كفاح حياة أو موت ضدّ اليهود. ويجعل الفيلم من كلام هتلر في 30 يناير 1939 تصريحاً عمّا ينويه ونداءً لحمل السلاح، ينطلق من صاحبه - في سياق الفيلم - على خلفية صور الوحشية اليهودية المزعومة.

وفقاً لتقارير خدمة الأمن، هتف الجمهور في ميونيخ عند مشاهدة الفيلم «كما لو أنّه تحرّر» في أثناء مشهد خطاب هتلر. مع ذلك، فإنّه حتّى ظهور هتلر البارز، مع كلّ مغزاه لصياغة رسالة الفيلم، لم يستطع إنقاذ «اليهودي الخالد» من استقبال فاتر نوعاً ما على شبّاك التذاكر. في

برلين، كان من المقرّر بادئ الأمر أن يُعرض الفيلم في ستّ وستّين صالة سينما ابتداءً من 29 نوفمبر 1940، ولكن بعد يوم واحد فقط، انخفض ذلك العدد إلى ستّ وثلاثين؛ وبحلول 13 ديسمبر 1940، كان يُعرض في صالة واحدة في برلين[1]. كذلك علّق تقرير خدمة الأمن نفسه، الذي أشار إلى ردود فعل إيجابية في ميونيخ، على أنّه فيما كان الإقبال كثيفاً في البداية، سرعان ما انخفضت أعداد المشاهدين، ربّما لأنّ «اليهودي الخالد» وصل في وقت مبكر جداً بعد فيلم «اليهودي سوس»، أو ربّما لأنّه لم يكن من السهل تقبّل مشاهد طقوس الذبح اليهودي؛ إذ غابت عن الوعي نساء وشبّان يافعين عند رؤيتها، وفقاً للتقرير[2]. ورأى بعض المعلّقين أنّ هتلر وجوبلز لم يبرحا يُعدّلان في «اليهودي الخالد» خشيةَ من ألّا يُثبت فعاليته كدعاية سياسية، أو من أن يُخفق، أو من الاثنين معاً[3]. قيل كذلك إنّهما أخّرا عرضه الأوّل إلى ما بعد «اليهودي سوس» أملاً بأن يستفيد من نجاح الأخير الكبير على شباك التذاكر. لكنّ الواقع كان عكس ذلك: إلى حين وصول «اليهودي الخالد» إلى السينما، كان الجمهور الألماني، على ما يبدو، فهم رسالة الخطر اليهودي. وبخلاف «اليهودي سوس»، الذي ضمّ شخصيات ألمانية إيجابية (مثل البريئة دوروثي) تمكّن الجمهور من التماهي معها، قدّم «اليهودي الخالد» بصورة عامّة مجموعة من اليهود الأشرار فرضاً، فقط. على الرغم من كلّ محاولاته، لم يفلح «اليهودي الخالد» في حلّ التناقض الظاهر بين صور فقر اليهود التي عرضها، وادّعائه أنّ اليهود ملكوا قدرة عظيمة. وكان ذلك الخلط بين الإحصاءات، والكولاج، والصور الشنيعة، واستعادة موادّ من فيلم أقدم منه، خيالياً وغليظاً، مناوراً وخسيساً في وقت واحد.

1 بيتر بوكر، 'Die Bedeutung des Films als historische Quelle: «Der Ewige Jude» (1940)', in Heinz Duchhardt and Manfred Schlenke, eds, Festschrift für Eberhard Kessel zum 75. Geburtstag (Munich, 1982), pp. 300-29، هنا ص 317.

2 بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 6, pp. 1917-19، 20 يناير 1941.

3 راجع مثلاً بوكر، 'Die Bedeutung des Films als historische Quelle', p. 318.

مع ذلك وكما يُشير سول فيدلاندر، يجب ألّا ننظر إلى المصيرين التجاريين المختلفين لفيلمي «اليهودي سوس» و«اليهودي الخالد» كنتيجتين متناقضتين في ضوء نوايا جوبلز. لقد استُخدمت صور من الفيلمين تكراراً في الملصقات أو المنشورات النازية المعادية للسامية، في أنحاء الرايخ وفي البلدان الأوروبية المحتلّة[1]. فضلًا عن ذلك، مثل «اليهودي سوس» وبدرجة أقلّ «عائلة روتشيلد» بعد إعادة عرض «اليهودي الخالد» عام 1942، نُشر الفيلم مراراً، وليس أقلّه في البلدان المحتلّة، دعماً للإجراءات المعادية للسامية. هكذا عرض في منتصف يونيو 1942 في باريس للمساعدة على فتح الطريق أمام إدراج النجمة الصفراء لليهود، ولو من دون أن يجذب أعداداً كبيرة من المشاهدين[2]. لا شكّ في أنّ جوبلز أبقى هتلر علىٰ اطّلاع على مجريات إخراج «اليهودي سوس»، ولا شكّ في أنّ هتلر أشرف عن قرب على صنع «اليهودي الخالد» وأثّر فيه. رافق الفيلمان ترسيخ السياسة المعادية للسامية التي رسمها هتلر، وعكست ولادتهما ذلك الترسيخ، ورمى عرضهما إلى الترويج له. في تحقيق ركّز على أهمّية «اليهودي الخالد»، ذكرت الصحيفة النازية الأولى فولكيشر بيوباختر أنّه بعكس ما قد يعتقد البعض، لمّا تنته «المشكلة اليهودية» فصولاً ولن تنتهي «إلّا مع إتمام المرحلة الأخيرة من الحرب»[3]. مثّلت السينما المعادية للسامية مصدراً لاستنفار عرقي دائم. كان «اليهودي سوس» و«اليهودي الخالد» مفيدين من هذه الناحية لأنّهما أعادا تأويل قصّة اليهودي التائه ليس كحكاية عقاب لليهود (مع المسيح مؤنّباً)، بل كواحدة من قصص التآمر اليهودي. لقد سعيا إلى تكثيف

1- سول فريدلاندر، Nazi Germany and the Jews, 1939-1945: The Years of Extermination (New York, 2007), p. 102.

2- راجع كاثرين إنجل، Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940-1944: Film und Theater (Munich, 2003), p. 384.

3- هانس هوهنشتاين، 'Ahasver ohne Maske', Voölkischer Beobachter، 30 نوفمبر 1940.

المخاوف العُصابية من اليهود. هكذا نرى أنّ الإنتاج السينمائي وسياسة التدمير في الرايخ الثالث «عملا جنباً إلى جنب»[1]. وفي قلب سياسات التدمير تلك كان يقف هتلر بذاته.

---

1 - ديرك رابنوف، Vernichten und Erinnern: Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik (Göttingen, 2005), p. 247.

-9-

من البطولة إلى الهروب من الكاميرا
هتلر في الأفلام الإخبارية في أثناء الحرب

حافظ هتلر طوال الحرب على اهتمامه المتواصل بالفوكنشاو أو الأفلام الإخبارية الأسبوعية. كانت تدخّلاته تتراوح بين التصحيحات العادية وطلبات أفلام إخبارية تعرض أحداثاً أكثر عدداً. أحياناً، لم يكن جوبلز يقدر على انتظار الحملة العسكرية المقبلة كي يبدأ، بحكم حاجته اليائسة لتقديم شيء لهتلر وللشعب الألماني، أفلاماً إخبارية تحتوي الزخم المطلوب[1]. كان يجب تصوير الأحداث العسكرية بطريقة تلبّي رغبة هتلر في رؤية نجاح متواصل، وذلك شيء ازداد صعوبة مع استمرار الحرب. وما كان أصعب أيضاً الحصول على موافقة هتلر على الظهور في الأفلام الإخبارية. لقد سبّب اختفاؤه التدريجي إشكالية لجوبلز، الذي كان يعرف كم من المهمّ للمشاهدين الألمان أن يروا هتلر.

الفوكنشاو، الحرب، هتلر

عندما بدأت الحرب العالمية الثانية، كان جوبلز قد اعتاد أساساً على تكييف الفوكنشاو أو الأفلام الإخبارية الأسبوعية، وليس أقلّ الأسباب تلبية رغبة هتلر. في 17 ديسمبر 1938، سجّل جوبلز في يوميّاته

1- راجع مثلاً GTB، 29 يوليو 1940، و19 مايو 1941.

أنّ «الفوهرر شكا من الفيلم الإخباري الأسبوعي». ولم تكن تلك أوّل مرّة. في صيف 1938، مع تنامي التوتّر مع تشيكوسلوفاكيا، طلب هتلر أن يكون الفيلم الإخباري الأسبوعي «سياسياً أكثر ذكاءً» بالتعاطي مع الأزمة دعائياً. اعتزم جوبلز أن يصلح الأمور عبر «تعيين أشخاص جدد في مراكز المسؤولية» في إنتاج الأفلام الإخبارية[1]. في أوائل 1939، كانت «إعادة تنظيم الفوكنشاو» قيد الإعداد، وتوقّع جوبلز أن يكون هتلر أكثر رضا من أي وقت[2]. وكجزء أساسي من إعادة التنظيم تلك كان استبدال رئيس تنسيق الفوكنشاو، هانس فيدمان، بالنازي المتعصّب فريتز هيبلر[3]. كان يجري تركيز الفوكنشاو على قدم وساق عند نشوب الحرب. غير أنّ تدخّلاً جديداً من قبل هتلر في ديسمبر 1939 دفع جوبلز إلى تسريع العملية. كان هتلر قد وجّه، وفقاً لجوبلز، «نقداً حادّاً» للأفلام، «خصوصاً الفوكنشاو، وذلك أمام الضبّاط والمعاونين»[4]. كذلك يذكر ألفرد روزنبرج انتقادات هتلر للفوكنشاو، ولو بشكل حادّ أكثر: كتب روزنبرج يقول إنّ هتلر وجد الأفلام الإخبارية «تفتقر إلى الخيال، وإلى إثارة الاهتمام»[5]. ردّ جوبلز بشكوى نقلها إلى ضابط الارتباط العسكري، برونو ونتشر، بسبب النوعية المتدنّية للمقاطع المصوّرة في الفوكنشاو. كانت تلك المقاطع بالإضافة إلى مساوئ أخرى معتمة جدّاً؛ أصرّ الجيش على أن يشارك المراسلون الصحافيون في التدريبات العسكرية في ساعات النهار، وهكذا كانوا يُصوّرون في ساعات الغروب. بالتالي قامت مشادّة بين جوبلز والقيادة العسكرية العليا بسبب تفضيلها التربية العسكرية على توفير مادّة دعائية

1- GTB، 17 ديسمبر 1938.

2- GTB، 28 يناير 1939.

3- GTB، 1 فبراير 1939.

4- GTB، 12 ديسمبر 1939.

5- يورجن ماتيوس وفرانك بايهور، eds, Alfred Rosenberg: Die Tagebücher von 1934 bis 1944 (Frankfurt am Main, 2015), pp. 302-03 (11 ديسمبر 1939).

جيّدة[1]. كذلك قام بالمزيد من التغييرات التنظيمية لإنتاج الأفلام الإخبارية، كما فعل بعد شكاوى جديدة من هتلر في أوائل 1941[2]. كان الفوكنشاو، كما وصف جوبلز مرّةً، «ولد هتلر المفضّل» في مجال إنتاج الأفلام[3]. ولا شكّ في أنّ ذلك كان سبب حماسة جوبلز البالغة في التصرّف كردّ على هموم هتلر، ولماذا كان يميل إلى ذكر ردود فعل هتلر الإيجابية تجاه الأفلام الإخبارية في يوميّاته.

لم يكن من شأن أيّ قدر من إعادة التنظيم التغيير من واقع أنّ هتلر كان سيُمارس دوماً حقّه في الفيتو. كان هتلر معنيّاً مباشرةً وغير مباشرة بإنتاج الأفلام الإخبارية الأسبوعية - في بداية عملية الإنتاج وفي نهايتها على التوالي. ومثل مجمل الدعاية النازية، كانت الأفلام الإخبارية على العموم نتاج توجيهات وتصريحات من هتلر نفسه، وإلى حدّ ما بتعليمات من غورينغ، وأوتو ديتريش (رئيس صحافة الرايخ)[4]. وتحديداً أكثر، طبعاً، كانت وزارة دعاية جوبلز هي التي تُدير الدفّة. كانت الوزارة تُصدر «تعليمات دعائية» بشكل منتظم لشركات الدعاية الأخرى، والموادّ التي تُصوّرها الشركات تخضع للرقابة العسكرية عند إرسالها إلى دائرة بروباجندا الفيرماخت في برلين - طبعاً كان من المهمّ عدم نشر صور قد تُسلّم للأعداء أفكاراً عن مسيرة عمليات الفيرماخت العسكرية وتسلّحه[5]. ثمّ كانت مهمّة وزارة الدعاية اختيار ومقابلة موادّ مجمّعة من شركات البروباجندا ومصادر أخرى (مثل مكاتب أفلام الجيش،

1- راجع دانيال أوزيل، The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front (Berne, 2008), pp. 186f.

2- لاحتجاجات هتلر على الفوكنشاو، راجع GTB، 4 سبتمبر 1940، 14 يناير 1941، 5 يوليو 1941، 3 يونيو 1942، 3 أكتوبر 1942.

3- GTB، 20 أغسطس 1942.

4- لدراسة ممتازة عن تنسيق الدعاية ضمن صفوف الفيرماخت، راجع BAF, Nachlass Kurt Hesse, N558/6: 'Die Deutsche Wehrmachtpropaganda im Zweiten Weltkrieg'.

5- راجع ويلي أ. بولكه، ed., Kriegspropaganda 1939–1941: Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium (Stuttgart, 1933), p. 131.

يطلب تغيير بعض الصور، أو مراجعة النصّ المرافق[1]. كتب مساعد هتلر الشخصي، كارل فيلهلم كراوزه، في مذكّراته أنّ الأفلام الإخبارية كانت تُعرض على هتلر من دون صوت، بينما يقرأ النصّ أحد مساعديه. عندما كان هتلر يرى أنّ النصّ لا يتماشى مع الصورة، كان يُغيّره[2]. بقيت لنا بعض تلك التغييرات من ثلاثة أفلام إخبارية من منتصف 1940، مع أنّه بالكاد يُمكن قراءة التعديلات، ومنها ما بدا أنّه من اقتراح جوبلز لا هتلر. بالنسبة إلى التغييرات التي يُمكن إسنادها إلى هتلر، يُمكن القول إنّه كان يُحاول صقل النبرة، أو إجراء تصحيحات لبعض المصطلحات العسكرية. كان النصّ الأساسي مثلاً لفيلم إخباري من يوليو 1940، بعد تقرير عن غارات القصف البريطانية، يزعم أنّه «في كلّ مكان تُعدّ طائراتنا أسلحتها للانتشار ضدّ إنكلترا». وقد غيّره هتلر إلى «تُعدّ أسلحتها لساعة الردّ»، موضّحاً بذلك أنّ الغارات الألمانية هي فعل ردّ لا أكثر[3]. وفي نصّ فيلم إخباري من أواخر 1940، في مقطع حول عبور نهر الراين، شطب هتلر كلمة «زورق» وأبدلها بكلمة «طوّافة»؛ وفي أماكن أخرى حلّت عبارة «يتبع سلاح المدفعية» بدل «تابع لبطّارية المدافع»، و«مركبة مقاتلة مصفّحة» بدل «سيّارة مصفّحة»[4]. تُعبّر تلك التغييرات الصغيرة عن دقّة في الانتباه. ولكن ربّما كان هتلر هنا يتلقّى نصائح الطاقم العسكري الذي كان يُشاهد معه الأفلام الإخبارية. يذكر هانس باور، طيّار هتلر، تمعّن هذا الأخير في الفوكنشاو في مستشارية الرايخ، ومعه رئيس الطاقم العسكري ألفرد يودل، ورئيس الفيرماخت فيلهلم كايتل[5]. وكان هتلر في مراكز قيادته المختلفة يُشاهد أيضاً الفوكنشاو برفقة ممثّلين عن القوّات المسلّحة. كان

1- هنريك إيبرلي وماتياس أوهل، eds, Das Buch Hitler: Geheimdossier des NKWD für Josef W. Stalin (Cologne, 2005), p. 208.

2- كارل فيلهلم كراوزه، Im Schatten der Macht: Kammerdiener bei Hitler (Bochum, 2011), p. 34.

3- راجع BAB, NS10/49: نص فوكنشاو للفيلم الإخباري 513 (ص 144).

4- راجع BAB, NS10/49: نص فوكنشاو للفيلم الإخباري 512 (ص 168 و178).

5- IfZ, ZS-0638: محاضرة بعنوان 'Die letzten Tage in der Reichskanzlei' ألقاها باور على الـ Deutsche Gemeinschaft عام 1962.

جوبلز الحريص على وصول الأفلام الإخبارية إلى هتلر كي يُشاهدها في مركز قيادته. كان لديه بروجكتور أرسله إلى هناك كي يتمكّن هتلر من مشاهدة الفوكنشاو. وكتب جوبلز يقول: «هذا أيضاً مهمّ جدّاً لعملي»[1].

من الطبيعي أن يُبدي هتلر، بصفته القائد الأعلى للقوّات المسلّحة، اهتماماً بأن تكون الصورة التي تبثّها الأفلام الإخبارية، والتي كانت تُعرض أيضاً مع تعديلات في البلدان المحتلّة وتُشاهدها أجهزة مخابرات الحلفاء، تتماشى مع مصالح الرايخ العسكرية والسياسية. سبق له طبعاً أن تصرّف كرقيب على الأخبار قبل الحرب. وكان للحظر الذي فرضه على عرض المادّة السينمائية المتعلّقة بمعركة نارفيك عام 1940 حتّى الانسحاب البريطاني من النرويج ما يشبهه من فترة ما قبل الحرب[2]: حجزه أيّ تقرير عن تدخّل كتيبة الكوندور في الحرب الأهلية الإسبانية. كان قد تابع التقارير الإخبارية عن القضايا العسكرية قبل الحرب، وأحياناً ليس كرقيب بل كمناهض للرقابة المفروضة من قبل مفتّشية أسلحة الجيش. هكذا أصرّ في أبريل 1939 على إدراج مشاهد للمدافع الثقيلة ذات المواسير الطويلة التي كانت المفتّشية قد اقتطعتها من التقرير عن عرض عسكري[3]. ولكن في أثناء الحرب، كافح هتلر كي يجعل الرسالة الدعائية أكثر قوّة. في مارس 1942 مثلاً، بينما كان يستمتع بمشاهدة فيلم عن سفن U، طلب تغيير نصّ التعليق من «يتمّ إطلاق العديد منها أسبوعياً» إلى «يتمّ إطلاقها باستمرار»[4]. عندما لم يكن الفوكنشاو يُقدّم الصور المؤثّرة التي

1- GTB، 12 مايو 1940.

2- راجع BAF, RW4/296: Oberkommando der Wehrmacht to RMVP Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda، 11 يونيو 1940.

3- BAF, RW4/449: 'Aktennotiz. Betrifft: Filmzensur'، 26 أبريل 1939.

4- فرنر يوكمان، Werner Jochmann, Adolf Hitler: Monologe im Führerhauptquartier 1941 1944: Die Aufzeichnungen Heinrich Heims (Hamburg, 1980), p. 217 (28 مارس 1942).

يُريد رؤيتها، كان يطلب إعادة إنتاجها. في ربيع 1940، طلب إرسال فريق عمل سينمائي إلى مصنع كروب في إيسن لتصوير (كحالة طارئة) صناعة المدافع والقذائف والدبابات للأفلام الإخبارية[1]. كان بإمكان جوبلز أن يعتمد على استعداد هتلر للسماح بعرض الأسلحة والعتاد في الأفلام الإخبارية في حين كانت الفيرماخت تفضّل أخذ الحذر[2]. وحتّى في العام 1944، عندما أصبحت مشاهدة هتلر الفوكنشاو غير منتظمة، احتفظ بحق اتّخاذ القرار في الحالات المهمّة إذا كان يجب عرض الأسلحة أم لا. هكذا سمح بعد بعض التردّد بإطلاق صور صواريخ V1 في يوليو 1944[3].

رأى هتلر في الفوكنشاو وسيلة لإدهاش الألمان وطمأنتهم، وكذلك لتخويف البلدان المحتلّة والحلفاء. طالما كانت القوّات الألمانية تتقدّم، كان هتلر راضياً عن الفوكنشاو لأنّها تعكس الحركية التي كان يُريد مشاهدتها. وعندما كان هناك جمود أو تراجع، أو لا شيء مثير للاهتمام في التقرير، كان يفقد صبره. وقد بذل جوبلز جهداً كبيراً في الإشراف على إنتاج الفوكنشاو للحفاظ على انطباع ثابت، أسبوعاً بعد أسبوع، عن انتصار الألمان أو على الأقل عن قوّتهم العسكرية. كان ذلك الانطباع أحياناً مطابقاً للواقع، وأحياناً أخرى لا. خصوصاً في أثناء معركة ستالينجراد في 1942-1943 وبعدها، عندما أصبح الحفاظ عليه يزداد صعوبة. من جهة أخرى، كان هتلر أيضاً مستعدّاً بما يكفي للموافقة على عرض الفظائع السوفياتية لتحذير الشعب الألماني من آثار البولشفية الممكنة. كانت بعض الانطباعات السلبية مقبولة. لقد اتّصل بجوبلز في أوائل يوليو 1941 ليُعلمه مثلاً بأنّ فيلماً إخبارياً يعرض «فظائع بولشفية» في لمبرج (لفيف)

1- BAF, RW4/289. 'Der Chef des Oberkommandos der Wehrmacht an OKM/M Wa II، 2 أبريل 1940. 'Betrifft: Filmaufnahmen in Rüstungsbetrieben.

2- راجع GTB، 24 مايو 1942.

3- راجع BAB, R55/663: 'Führerentscheid über die Freigabe von V1 für die Deutsche Wochenschau'، 4 يوليو 1944 و6 يوليو 1944.

كان من أفضل ما شاهد[1]. كذلك يبدو أنّه أيّد رغبة جوبلز في إدراج مقاطع عن الجرائم السوفياتية في كاتين في الأفلام الإخبارية؛ كان الألمان قد وجدوا هناك في أوائل 1943 قبور ضباط بولنديين مقتولين. لكن جنرالات هتلر نجحوا في قصّ تلك المقاطع، بحجّة أنّ أقارب جنود ألمانيين فُقدوا من الجبهة سيشعرون بالاستياء بسبب الصور البشعة[2]. كما بالنسبة إلى الأفلام الروائية، كان على جوبلز أن يواجه تدخّلات جهات مختلفة في إنتاج الفوكنشاو. بعد النقاشات حول مشاهد كاتين بقليل، شكا من كثرة الشخصيات العسكرية الموجودة في اجتماعات رقابة الأفلام الإخبارية، وقلّة الممثّلين عن وزارة الدعاية[3]. ومع انسحاب هتلر أكثر فأكثر عام 1944، كان على جوبلز أن يغربل آراء هتلر حول الفوكنشاو من تلك التي كانت تختلط بها من قبل مسؤولين في مركز قيادته يدّعون أنّها صادره عنه. في ديسمبر 1944، ظهر أنّ مرسوماً من الفوهرر يمنع عرض مشاهد نزع مفجِّرات قنابل غير متفجّرة كان من اختراع آخرين في مركز قيادة الفوهرر؛ لم يكن هتلر موجوداً حتّى في أثناء عرض الفيلم[4].

هذا أقصى ما كان يُمكن لجوبلز فعله لتلبية حاجة هتلر الدائمة إلى أفلام إخبارية يرى فيها تثبيتاً لأيّ تطوّر حاصل. عندما كان جوبلز يريد إدراج مواضيع من «داخل الوطن» في الأفلام الإخبارية، تعويضاً عن نقص في الموادّ الجيّدة القادمة من الجبهة، رفض هتلر الفكرة[5]. ولم يكن يملك أن يفعل الكثير كي يوقف إصرار هتلر، بينما الحرب تنقضي، على حذف أيّ صور قد توحي بالهزيمة واستبدالها بمراحل سابقة من

1- GTB، 7 يوليو 1941.

2- GTB، 29 يوليو 1941.

3- تم تجاهل هذه الشكوى من قبل قائد القوات المسلحة، فيلهلم كايتيل، راجع ,BAB R43 II/389: Keitel to Lammers، 29 سبتمبر 1943.

4- BAB, R55/663, Hinkel to Goebbels، 7 ديسمبر 1944.

5- GTB، 3 أكتوبر 1942.

الحرب عندما كانت الأمور تسير بشكل أفضل لصالح النازيين[1]. وبينما كان جوبلز يُخطّط بين فوكنشاو وفوكنشاو، كان هتلر يُفكّر في نسخ موادّ الفوكنشاو على المعدن لحفظ الأفلام الإخبارية للأجيال اللاحقة «كتقرير عن التجربة النازية»[2]. كان مقدّراً للأفلام الإخبارية أن تكون إرثه للمستقبل، كما كانت دعاية له في حاضره. شعر جوبلز بالإحباط، وشكا في منتصف 1942 من كون «الفوهرر يريد من الفوكنشاو أكثر ممّا يمكنها تحقيقه». وتابع يقول إنّ الفوكنشاو «ليست في وضع يسمح لها، كلّ مرّة، بتقديم فيلم وثائقي فوري. كلّ ما يسعها فعله هو أن تستخدم الموادّ المتوفّرة مؤقّتاً»[3]. كان هتلر يريد من الفوكنشاو أن تُقدّم لمحة شاملة عن حدث عسكري، تسجيلاً وثائقياً للزمن القادم، أكثر منها مجرّد لقطة بسيطة من الجبهة. في منتصف 1941، طلب هتلر من جوبلز أن يدرج جدلية أكبر في الأفلام الإخبارية؛ وكان جوبلز يريد أن تتكلّم الصور عن نفسها[4]. يُمكننا أن نفهم من ذلك أنّ هتلر كان يُريد دعاية سياسية أكثر وضوحاً، بينما كان جوبلز مهتمّاً بشكل أكثر ضمنية (بما يُسمّيه ديفيد ولش «الكذب غير المباشر»)[5]. ولكن يُمكن أيضاً قراءة ذلك قراءة أخرى. لن تتكلّم الصور عن نفسها بتلك البساطة في المستقبل؛ وللجدل أن يضمن تأويلها «الصحيح».

هتلر في الفوكنشاو زمن الحرب

بينما كان الألمان يُحرزون الفوز تلو الآخر، لم يرغب جوبلز وهتلر في تحقيق أفلام إخبارية ديناميكية لأحداث الجبهة وحسب، بل أرادا

1- راجع إيبرلي وأوهل، Das Buch Hitler, p. 208.

2- يوكمان، Adolf Hitler: Monologe, p. 77 (entry for 25/26 September 1941).

3- GTB، 3 يونو 1942.

4- GTB، 5 يوليو 1941.

5- راجع ديفيد ولش، Propaganda and the German Cinema, 1933 1945 (London, 2001), p. 38.

أيضاً ربط هتلر بها بصرياً. كان المطلوب تكثيف مجموعة صور هتلر من فترة ما قبل الحرب، في الصحافة وفي الأفلام الإخبارية، وهو يُرسل قواته المسلحة إلى المعركة. أراد هتلر أن يضمن تصويره بطريقة تعكس أهمّيته بأفضل شكل ممكن. كان الرجل المسؤول عن تصوير كثير من مشاهد هتلر في الحرب العالمية الثانية والتر فرنتس، الذي كان عمل مع ليني ريفنشتال على كلّ من «انتصار الإرادة» (1935) و«أولمبيا» (1938)، ورافق هتلر كمصوّر في جولته الانتخابية في النمسا عام 1938. لقد «أجّرت» شركة ريفنشتال أولمبيا فيلم فرنتس لمستشارية الرايخ في يوليو 1939[1]. وأصبح فرنتس بعد الأول من سبتمبر مصوّر هتلر الشخصي للأفلام الإخبارية. هكذا وجدت جماليات أسلوب ريفنشتال المنتصر والاحتفالي، والذي نقله والتر فرنتس عبر الكاميرا، طريقها إلى الفوكنشاو النازية خصوصاً في الفترة الأولى من الحرب. ولم يكن فرنتس الشخص الوحيد الذي صوّر هتلر[2]؛ عندما دخل موكب هتلر دانتزيج في سبتمبر 1939 مثلًا، شغلت فرق التصوير مواقع مختلفة لتقديم الصور من زوايا مختلفة. غير أنّه غالباً ما استمتع بالوصول الحصري لما يُريد[3].

دون أدنى شكّ، بدأ ظهور هتلر في الأفلام الإخبارية النازية يتكثّف ابتداءً من سبتمبر 1939 وبلغ ذروته مع هزيمة فرنسا عام 1940. كانت ماكينة جوبلز الدعائية تعمل بشكل عامّ على أن تُظهر حرب هتلر كعمل ضروري للدفاع عن النفس. كان الهجوم على بولندا، مثل احتلال

1- راجع BAB, NS10-464: Olympia-Film-Gesellschaft to Sturmbannführer Wernicke، 31 يوليو 1939.

2- لم تستخدم أيّ موادّ من فرنتس مثلاً في الفترة من منتصف أكتوبر 1939 إلى أوائل يونيو 1940 (وفقاً لقائمة مساهمات فرنتس في الفوكنشاو والتي جمعها أرشيف Bundesarchiv).

3- راجع هانس جورج هيلر فون جيرترينجن، ed., Das Auge des Dritten Reiches: Walter Frentz – Hitlers Kameramann und Fotograf (Munich, 2006).

السودتنلاند، كما توحي الأفلام الإخبارية، مجرّد مثل آخر عن تصرّف هتلر لحماية مصالح الألمان المهدّدين. يُقدّم فيلم إخباري من عام 1940 للمشاهدين مقتطفاً من خطاب هتلر يوم 30 يناير 1940 يُركّز فيه على «حقّ الحياة» لثمانين مليون ألماني. ويسبق المقتطف درس في التاريخ. يُخبرنا المعلّق أنّ ألمانيا سحقت معاهدة فرساي وأوجدت «إمبراطورية شعب» في قلب أوروبا، تضمّ بحسب الخريطة التي يعرضها لنا الفيلم، مساحة بولندا المحتلّة والمعروفة باسم الحكومة العامّة (التي لم يسبق لها أن كانت جزءاً من ألمانيا في الماضي). لكنّ القوى الغربية، يتابع المعلّق، تريد أن تلوي ذراع ألمانيا ولا تترك شيئاً منها للألمان، فتعطي ساكسونيا للتشيك، مثلاً، وشليزفيج-هولشتاين للدانمارك[1].

يكمن هذا السرد الذي يُبرز هتلر بصورة القوّة المحرّكة لحماية الأمّة الألمانية في الكثير من الأفلام الإخبارية النازية. استطاع الألمان الذين ارتادوا صالات السينما في سبتمبر 1939 مشاهدة هتلر وهو يزور قواته قرب نهر الفيستولا في بولندا، ويحثّهم كما يقول المعلّق على «إنجازات لا يمكن تصوّرها». رأوه يطير إلى الجبهة، ويتحدّث إلى الجنود والممرّضات، ويتناول الحساء في مطبخ الميدان، ويتفرّج على الجنود وهم يجتازون نهر السان. وأمكنهم مشاركته الانتصار والسيّارة تتقدّم به منسابة بأبّهة إلى داخل لودس، وغدينيا ودانتزيج، بينما تهتف الجماهير كما هتفت يوم دخل هتلر النمسا وسودتنلاند بعد ضمّهما[2]. ولتذكير الحضور بالمصدر المفترض للمؤامرة الدولية ضدّ ألمانيا، كانت الفوكنشاو تعرض أيضاً صور يهود بولنديين «يتحرّك أخوانهم في إنكلترا وفرنسا»، كما يقول المعلّق، «لحرب قاضية ضدّ الشعب الألماني»[3].

1- Ufa-Tonwoche, 492 (7 فبراير 1940).

2- راجع Ufa-Tonwoche 471 (14 سبتمبر 1939) و472 (21 سبتمبر 1939).

3- Ufa-Tonwoche, 471 (14 سبتمبر 1939).

قال هتلر في خطابه في 30 يناير 1940: «لستُ إلّا المتحدّث باسمك أيّها الشعب الألماني. أنا الذي أمثّل حقوقكم»[1]. في أولى مراحل الحرب، صُوّر هتلر للمشاهدين على أنّه مجسّد لمصالحهم، بينما ظهر اليهودي كتجسيد لتهديد تلك المصالح. كان واضحاً أنّ انتصار هتلر كان قائماً على الاحتواء، وبناء الجيتو، والعمل القسري لليهود، وشكّل كلّ ذلك مواضيع الأفلام الإخبارية في 1939[2].

وفقاً لفيلم إخباري من العام 1939، كوّن هتلر وجنوده مجتمعاً ملتزماً بالحياة أو الموت للقضية[3]. وكانت قضية نبيلة حتّى بالنسبة إلى الأموات. يعرض فوكنشاو من مارس 1940 هتلر وهو يُكرّم الذين سقطوا في ترسانة برلين الشهيرة (تسويجهاوس) في يوم ذكرى الأبطال. ونراه يطلب من القدر في خطبته المرافقة أن يمنح الفوز للألمان: هكذا «تنهض أرواح رفقائنا الشهداء من قبورهم» كي تشكرنا. ويُنهي بتأكيد مُهيب أنّ الفوز الألماني سيكون نتيجة الحرب «التي فرضتها على الرايخ الألماني العظيم، فرنسا وبريطانيا الرأسماليتان»[4]. في أوائل يونيو 1940، مع ظهور ملامح انتصار الألمان على فرنسا في الأفق، «جاء هتلر إلى جنوده»، كما يُخبرنا الفيلم الإخباري التقريري، في الجبهة الغربية. «زار ساحات المعركة حيث كان هو نفسه حارب كجندي»، يُتابع المعلّق، قبل أن يُقدّم تحيّته لمقبرة الأبطال في لانجمارك، موقع معركة من العام 1917 حيث «اجتاح متطوّعو 1914 العدوّ بينما هم يُغنّون النشيد الوطني»[5]. كانت مشاهد هتلر في مواقع معارك الحرب العالمية الأولى، بعد تقرير عن «الدمار الكامل»

1- Ufa-Tonwoche, 492 (7 فبراير 1940).

2- Ufa-Tonwoche, 471 (14 سبتمبر 1939)، 472 (21 سبتمبر 1939) و474 (4 أكتوبر 1939).

3- Ufa-Tonwoche, 472 (21 سبتمبر 1939).

4- Ufa-Tonwoche, 497 (14 مارس 1940).

5- Ufa-Tonwoche, 510 (13 يونيو 1940).

الذي لحق بقوّات الحملة البريطانية في دنكرك، تعني أنّ خسائر الحرب الأولى لم تذهب سدى؛ إذ أصبحت الوفيات الألمانية تُعتبر إيجابية. لقد واصلت الأفلام الإخبارية خلال الحرب بث رسالة أفلام ما قبل الحرب: كانت سياسات هتلر سياسات تقويمية. بعبارة أخرى كانت تُصوّر انقلابه على نتائج الحرب العالمية الأولى من خلال الفوز على فرنسا، على أنّه امتداد للعملية التي قادت هتلر إلى نقض آثار معاهدة فرساي. هكذا ظهر هتلر وكأنّه يُصحّح أغلاط التاريخ، ويزيل الغبار عن إرث الأجيال الماضية.

سجّلت خدمة الأمن النازية، أو الاس دي، ردود فعل الناس من العام 1939 حتّى 1944. وأدّت مشاهد الحملة الناجحة في الغرب، استناداً إلى كلام الاس دي، إلى ما يشبه الغبطة في صفوف الشعب. في يونيو 1940، خرج الكثير من الألمان من صالات السينما بعد الأفلام الإخبارية لأنّهم لم يستسيغوا أن تكون الفوكنشاو متبوعة «بفيلم روائي سطحي»[1]. وقامت أصوات تُطالب حتّى بأفلام إخبارية أسبوعية أطول (وكان قد تمّ تمديد طولها أصلاً في سبتمبر 1939، وزاد عدد النسخات المتداولة من 800 إلى 1,600)[2]. لقد وصل نجاح أفلام الفوكنشاو في تلك الفترة إلى ذلك الحدّ واتّخذت أهمّيتها ذلك الحجم حتّى أمر جوبلز بإنشاء «صالات سينما مخصّصة للأفلام الإخبارية» في أنحاء الرايخ[3]. ونقلت الاس دي أنّ فوكنشاو منتصف يونيو 1940 كان «الأفضل على الإطلاق»، برأي الشعب. وعلى الرغم من أنّ مشاهد هجومات قاذفات القنابل الألمانية، الشتوكا، وصور النصر في دنكيرك كانت أحد أسباب ذلك النجاح، إلّا

1- هاينز بوبراخ، Meldungen aus dem Reich: Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938 1945, Band 4 (Herrsching, 1984), pp. 1222 23 (6 يونيو 1940).

2- 'Sondervorführungen der Wochenschau', Film-Kurier، 21 سبتمبر 1939.

3- GTB، 17 مايو 1940.

أنّ صور هتلر هي التي أذهلت المشاهدين أكثر من أي شيء آخر. وبقدر ما كان روّاد السينما مأخوذين بوجود هتلر في الجبهة، فإنّهم كانوا قلقين على سلامته، وأعطى ذلك الانطباع أيضاً تعبير وجهه المتشنّج والجادّ[1].
هنا أيضاً، كما في تقارير أخرى من الاس دي، حتّى مع سماحها بنسبة من المبالغة، من الواضح أنّ انطباع التكافل بين هتلر وشعبه الذي أرادت الأفلام الإخبارية أن تنقله وجد جمهوراً قابلاً. اعتقد كثيرون من الألمان أنّ هتلر كان تجسيداً للأمّة، لآمالها الجماعية، لطموحاتها وهمومها. كان لديهم الاستعداد للسماح بأن تتحدّد أمزجتهم وأفكارهم الخاصّة بالصورة التي يُقدّمها الفيلم الإخباري عن هتلر. لقد غدت رؤيته في الفوكنشاو بالنسبة إلى البعض، «علاجاً» واظبوا عليه، أو حاجة بصرية.

نجحت أفلام الفوكنشاو في خلق ونشر صور توحي بشعبية هتلر الكبيرة، لكنّ ذلك لم يتطلّب دائماً جهداً كبيراً؛ أحياناً، كان كلّ المطلوب أن تكون الكاميرات جاهزة كلّما كان هتلر محاطاً بجمهرة المعجبين الكثيرين به. كانت الفوكنشاو عبارة عن بروباجندا، لكنّها كذلك عكست التملّق الذي ساهمت في زرعه. أفضل مثل على ذلك فيلم إخباري من يوليو 1940 يظهر فيه هتلر أكثر من أيّ فيلم إخباري آخر من فترة الحرب، أي 20 دقيقة على الأقلّ. وكما في الكثير من الأفلام الإخبارية النازية، يُعطي لهتلر صورة منقذ ألمانيا. كانت فرنسا قد سقطت، وتمّ التوقيع على الهدنة. لكن دمار فرنسا صُوّر إيجابياً على أنّه تحرير لمنطقتي الألزاس واللورين على يد قوّات الفيرماخت. عند أولى مشاهد هتلر في الفيلم، نراه يُحيّي جنوده في الألزاس، قبل أن يترجّل من سيّارته كي يُطعم حصاناً. وكانت تلك الأولى بين سلسلة لحظات عاطفية يحفل بها ذلك الفيلم. بعد تشديده على «الرابط الوثيق» بين «الفوهرر وجنوده»، يتبع الفيلم هتلر وهو يدخل كاتدرائية ستراسبورج. يمكن سماع صوت أجراسها احتفالاً

1 بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 4, pp. 1283-84 (20 يونيو 1940).

بالمناسبة، ويضيف الفيلم تسجيلاً لكورال يشدو بأغنية تراثية ألمانية من القرن الثامن عشر عن المدينة وجنودها. كانت تلك الصور والأصوات، التي تلحم بين المسيحية والشعب والجيش، مصمّمة لتعزيز فكرة أنّ هتلر كان رجلاً لكافّة الشعب[1].

نرى هتلر في المقطع الأساسي لذلك المشهد الطويل يجتاز البلد من ستراسبورج إلى برلين بالقطار، والألمان مصطفّون على الطرقات في أثناء مروره. نرى مزارعاً يرفع يده مصافحاً من جرّاره الزراعي، في لحظة سريعة ولكن قويّة توحي برابط يجمع بين هتلر والمجتمعات الزراعية. نرى قطاره يمرّ عبر مارباخ، في ربط لهتلر بشاعر وكاتب مسرح طالما احتفى به النازيون، فردريك شيلر، الذي وُلد في مارباخ عام 1759. يتوقّف القطار بين وقت وآخر كي يسمح بأن يستقبل هتلر فتى صغيراً يصعد إلى القطار إلى جانبه، أو يستلم هديّة من فتاة؛ لم يهمل الفيلم الرابط مع جيل الشباب. في لحظة معينة، نرى هتلر يوقّع صوراً له ويُقدّمها للناس المتجمّعين خارج المحطّة. يُكوّن له الفيلم الإخباري صورة (ويُكوّنها لنفسه) أشبه ما تكون بصورة نجم سينمائي، متناسياً الفارق أنّ هتلر لم يكن يُمثّل دور بطولة في فيلم، ولكن في حرب كان بدأها. عندما يصل إلى برلين، ومن جديد مع صوت أجراس الكنائس، نرى الشوارع مزدانة بالأزهار لاستقباله بينما ينطلق موكبه من المحطّة إلى مبنى مستشارية الرايخ. ويستقبله الناس كما لو كان حامل لواء السلام. عند هذا الحدّ، قد يرى المرء أنّ الفيلم الإخباري فبركة مسرحية ماهرة، تصطنع انطباعاً ما. لكن عندما يقف هتلر على شرفة مستشارية الرايخ وينظر إلى البحر الواسع من الألمان وهم يهتفون، ويلوّحون أذرعهم بحماسة لا يسعُ شريط الحماية احتواءها، تنتفي الحاجة إلى الاصطناع المسرحي. تلك لحظة، كما يصف جوبلز، يمكن فيها للصور أن تتكلّم عن نفسها. وتمرّ

1 Ufa-Tonwoche, 514 (19 يوليو 1940).

دقائق من دون تعليق، يُدعى فيها مشاهدو الفيلم إلى المشاركة في ذلك الشغف الجماعي. لا شكّ في أنّ الكثير من الألمان كانوا يأملون، مع سقوط فرنسا وانسحاب بريطانيا، أن تكون الحرب على وشك الانتهاء. بهذا المعنى، ظهر هتلر كأنّه يعد بالسلام، وربّما كانت الحماسة تعكس شعوراً معيّناً بالراحة. ومع ذلك تبقى تلك الصور مربكة. تتداخل هنا الدعاية مع الواقع، إذ كانت شعبية هتلر في قمّتها، على الرغم من إخضاع بولندا، والدنمارك، والنرويج، ولوكسمبورج، وبلجيكا، وهولندا، وفرنسا. أو ربّما، بسببه.

بعد ذلك لم يعد بإمكان الأفلام الأسبوعية النازية تصوير مشاهد تحوي كلّ ذلك الاحتفاء الشعبي من جديد، ذلك أنّ نجاح 1940 لم يُكرّر نفسه. استمرّ هتلر في عرض صوره على الناس، ولكن بوتيرة متناقصة، وغدت مظاهر الشعبية العارمة التي كان مراسلو الأفلام الإخبارية يلتقطونها أصغر حجماً وأقلّ قوّة مشهدية[1]. في أغسطس 1941، بعد بداية الحملة ضدّ الاتّحاد السوفياتي، ومن جديد مع إطلاق الهجوم الألماني الصيفي أو ما يُعرف باسم «العملية الزرقاء» في منتصف 1942، صُوّر هتلر في أثناء زيارته الجنود الهاتفين له على الجبهة الشرقية. ولكن مع اتّضاح أنّ الغلبة في الحرب ضدّ الاتّحاد السوفياتي لن تكون للألمان، لم يعد هتلر كثير الاهتمام بأن يتمّ تصويره بين قوّاته النظامية. وفي العام 1944 أُعدّت تقارير أفلام إخبارية عن اجتماعات لهتلر مع جنرالاته، وضمّت الفوكنشاو مشاهد له في مركز قيادته وهو يُسلّم الميداليات إلى أعضاء من فرق الفيرماخت والاس اس. رأينا هتلر يعبّر عن تقديره الشجاعة العسكرية، إنّما لم يعد بالإمكان تصويره كواحد من جنود قدامى الحرب العالمية الأولى راغب في مشاركة تجربته عبر مرافقة جنوده على الجبهة. كانت أفلام الفوكنشاو في بعض الأحيان

1- مثلاً هتاف الحشود لهتلر في محطّة ميونيخ في العام 1940 بينما كان منطلقاً للقاء موسوليني عند ممرّ برينر، راجع Deutsche Wochenschau, 527 (9 أكتوبر 1940).

تُظهره وهو يأخذ وقته لمصافحة الجنود المصابين في الحرب ومواساتهم، كما بعد خطابه التقليدي في يوم ذكرى الأبطال في مارس 1941 و1942[1]. مهما كانت المشاهد مؤثّرة، فهي لم تكتمل بمشاهد هتلر القلق على مصير الجنود الألمان وهم يستعدّون للانطلاق إلى المعركة.

في أواخر 1940، صُوّرت أفلام إخبارية تُظهر هتلر بين عمّال مصانع التسلّح[2]. بعد ذلك بدا أنّ التسلّح وحده هو الذي يهمّه[3]. صُوّر وهو يُلقي الخطابات في ترسانة تسويجهاوس يوم ذكرى الأبطال في مارس 1940، 1941، 1942، و1943 (في 1944، وضع دونيتز الإكليل بدلاً منه)[4]. في مايو 1941، صوّرت كاميرات الأفلام الإخبارية هتلر وهو يُلقي خطابه أمام تلاميذ الضبّاط في قصر الرياضة في برلين. نقل الفيلم نفسه خطابه إلى الرايخشتاج في مايو 1941، وكانت الكاميرات حاضرة أيضاً عندما ألقى ما سيُصبح خطابه الأخير إلى الرايخشتاج في 26 أبريل 1942[5]. في نوفمبر 1941، 1942، و1943، سجّلت أفلام الفوكنشاو محاضراته للأوفياء للحزب في ميونيخ بمناسبة ذكرى انقلاب ميونيخ في 1923[6]. هكذا استطاعت جماهير السينما، ولكن بدرجة متناقصة، مشاهدة هتلر كمتحدّث رسمي في فترة 1941 إلى 1943، لكنّ الحضور كان مختاراً بعناية، ويتضمنّ شخصيات عسكرية وسياسية (من المراتب العالية في أغلبها). لم يعد في وسع الأفلام الإخبارية بعد منتصف 1940 تقديم الكثير من صور هتلر مستمتعاً بانتباه الحشود من عامّة المواطنين الألمان.

1- Deutsche Wochenschau, 550 (19 مارس 1941) و602 (18 مارس 1942).

2- Deutsche Wochenschau, 533 (20 نوفمبر 1940) و537 (18 ديسمبر 1940).

3- Deutsche Wochenschau, 612 (27 مايو 1942) و712 (26 أبريل 1944).

4- Deutsche Wochenschau, 497 (14 مارس 1940)، 550 (19 مارس 1941)، 602 (18 مارس 1942)، 655 (24 مارس 1943).

5- Deutsche Wochenschau, 557 (7 مايو 1941) و608 (29 أبريل 1942).

6- Deutsche Wochenschau, 584 (12 نوفمبر 1941)، 637 (19 نوفمبر 1942)، 689 (19 نوفمبر 1943).

اختفاء هتلر من الأفلام الإخبارية

يُقال غالباً إنّ هتلر اختفى تدريجياً من الأفلام الإخبارية الأسبوعية مع استمرار الحرب. كلام صحيح، ولكن يستدعي بعض التحديدات. إذا أخذنا عدد الأفلام الإخبارية التي ظهر هتلر فيها، نجد أنّه كان أعلى في 1941 و1942 منه في 1940؛ بدأ التراجع الواضح في 1943 وخصوصاً 1944 (وظهر مرّتين فقط في 1945). لكنّ التناقص الأبرز وتقريباً المتواصل منذ منتصف 1940 كان في طول مدّة ظهوره في أيّ فيلم إخباري. أصبحت مشاهد هتلر أكثر اختصاراً. واللافت أيضاً تغيّر الطريقة التي كان يتمّ فيها تصوير هتلر، مع كاميرات تبقى على مسافة منه وتتفادى الصور القريبة. في المشاهد التي تُظهره وهو يقدّم الميداليات في مركز قيادته، حرص فرنتس على تصويره من الخلف في اقترابه من الذين يستلمون المكافأة، أو من الجهة الجانبية. قلّما كنّا نراه من الجهة الأمامية. لقد أصبح هتلر يخجل من الكاميرا. وباتت المشاهد التي يُتاح فيها لروّاد السينما مشاهدته شبيهة ببعضها. لقد طغت النمطية، بدلاً من (انطباع) العفوية التي كانت تلتقطها أفلام فترة ما قبل الحرب وبدايتها. وفضلاً عن عرض مشاهد متكرّرة لهتلر وهو يُقدّم الميداليات، ضمّت الأفلام الإخبارية مقطعاً بعد مقطع صور دبلوماسيين وسياسيين أجانب - مثلاً من اليابان، وسلوفاكيا، والمجر، وإيطاليا - في أثناء زياراتهم لهتلر. وأحياناً كان هتلر لا يظهر حتّى في تلك المقاطع. في أكتوبر 1940، عندما سافر هتلر إلى إنداي ليلتقي فرانكو، ثمّ إلى فلورنسا للقاء موسوليني، رافق الفيلم الإخباري قطاره ومنح المشاهدين الانطباع بأنّهم يُسافرون[1] مع الفوهرر، ويشاركونه أحاديثه الخاصّة (والظريفة كما بدا واضحاً) مع غورينغ. ضمّ الفيلم الإخباري نفسه صور إيطاليين متحمّسين يهتفون لهتلر وموسوليني في فلورنسا. وعرضت أفلام إخبارية لاحقة لقاءات هتلر وموسوليني في برينر باس (1941) وسالزبورج (1942). لكن كان على الأفلام الإخبارية بصفة عامّة ابتداءً

من 1941، أن تكتفي بعرض صور بليدة وخاطفة لمسؤولين أجانب يزورون البرجهوف، مستشارية الرايخ، ومركز قيادة هتلر. نراهم يصافحونه بالأيدي عند وصولهم وعند مغادرتهم، وقلّما يفعلون شيئاً آخر. كان القصد طبعاً أن تُظهر للجمهور الألماني مركزية هتلر وألمانيا في مسائل الدبلوماسية الدولية. أمّا اهتمام المشاهدين الألمان بصور السلوفاكي جوزف تيسو، أو الملك بوريس، أو غيرهما من القادة الأوروبيين الشرقيين وهم يزورون هتلر فمسألة أخرى.

حظي مشاهدو الفوكنشاو بفرص كثيرة لرؤية هتلر في أثناء حضوره مراسم دفن، أغلبها في برلين. تمّ تصويره في مراسم رسمية لذكرى وزير الرايخ للعدل، فرانز جورتنر، في فبراير 1941، وبطلي الطيران الألمانيين إرنست أوديت وفرنر مولدرز في نوفمبر وديسمبر 1941[1]. وبقي موضوع انتحار أوديت بعد سلسلة من الجدالات مع غورينغ طيّ الكتمان؛ وتقول النسخة الرسمية إنّ أوديت مات وهو يجرب أسلحة جديدة. كذلك عرضت الأفلام الإخبارية صوراً لهتلر وهو يحضر جنازة وزير التسلّح فريتز توت في فبراير 1942، الذي كان على خلاف معه لأنّ توت كان يصرّ على أنّه من المستحيل الفوز بالحرب على السوفيات وعلى الأمريكان معاً[2]. لم تنحسر كلّياً شائعات قالت إنّ هتلر «دبّر» حادث الطائرة الذي أودى بحياة توت. وكانت كاميرات الأفلام الإخبارية حاضرة عندما حضر هتلر جنازة راينهارد هايدريك، مدير مكتب أمن الرايخ الرئيسي، في يونيو 1942 بعد اغتياله في براغ. هكذا تحوّل هايدريك إلى شهيد نازي[3]. في

1- Deutsche Wochenschau, 544 (5 فبراير 1941)، 586 (26 نوفمبر 1941)، 587 (3 ديسمبر 1941).

2- Deutsche Wochenschau, 598 (18 فبراير 1942).

3- Deutsche Wochenschau, 615 (18 يونيو 1942). راجع روبرت جروارث، Hitler's Hangman: The Life of Heydrich (New Haven, 2012).

هذه المناسبات وغيرها من المناسبات الجادّة المهيبة[1]، حيث كان هتلر يظهر وهو يضع الأكاليل وأحياناً يقدّم تعازيه أو يعلّق ميداليات خاصّة، كان بإمكانه عرض تعابير عميقة ومكثّفة من الجدّية. كلّ القصد هنا أن نقول إنّه بين 1941 و1944، صوّرته أفلام الفوكنشاو وقد حضر على الأقلّ أحد عشر دفناً، ولم يعد بإمكانها إظهاره وهو يحتفل بانتصارات. أصبح التركيز الآن على ثقافة الموت[2]. عندما كانت الأفلام الإخبارية قبل 1939 تعرض الطقوس المفصّلة للاحتفاء بالأموات، مثل «شهداء» انقلاب ميونيخ 1923، كان يتمّ دائماً في ذلك الوقت الإشارة إلى أنّ موتهم فتح الطريق أمام الرايخ الثالث. بينما في العامين 1943 و1944، بقي السؤال عن جدوى الموت دون جواب. وعندما نُقلت مقتطفات من خطابات هتلر عبر الفوكنشاو في سنوات الحرب المتقدّمة، غالباً ما كانت تُركّز على أهمّية التضحية، على الجبهة كما داخل البلاد. صار القتال يدور حول الأعباء والخسائر التي يجب تكبّدها، وليس النصر[3].

أصبح ظهور هتلر المقلّ في الأفلام الإخبارية، أو المقتضب، سبباً لشكوى متواصلة. وبدا ذلك واضحاً من تقارير خدمة الأمن. منذ يونيو 1940، لاحظت الاس دي أنّ الشعب يريد أن يرى صوراً أكثر لهتلر[4]. ووفقاً لتقرير من نوفمبر 1940، قوبلت مشاهد لهتلر «باهتمام كبير»: «كما لو أنّ فيلماً إخبارياً لا يعرض الفوهرر لم يكن يُعتبر مكتملاً». ويذكر التقرير نفسه أيضاً شكاوى من أنّ صوت هتلر نفسه لم يُسمَع في الأفلام

1- في مايو 1943، ظهر هتلر أيضاً في يوم دفن فيكتور لوتسه، قائد الاس آ الوفي الذي استلم المنصب من إرنست روم بعد «ليلة السكاكين الطويلة» في العام 1934. راجع Deutsche Wochenschau, 662 (12 مايو 1943).

2- عادةً، الموسيقى البطولية التي ترافق تقارير الأفلام الإخبارية من هذا النوع كانت «موت سيجفريد» من أوبرا فاجنر «شفق الآلهة». بما أنّ سيجفريد لم يسقط في المعركة، بل قُتل بسبب خيانة هاجن، طبيعي أن يتساءل المرء عن هذا الاختيار.

3- راجع مثلاً Deutsche Wochenschau, 579 (8 أكتوبر 1941).

4- بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 4, p. 1222 (6 يونيو 1940).

الإخبارية «منذ وقت طويل»[1]. وتكرّرت الشكوى على مدى السنوات الثلاث التالية. فعلى الرغم من أنّ روّاد السينما أسرّوا بمشاهدة صور هتلر في الأفلام الإخبارية في فبراير 1941، إذ «تابع المشاهدون متابعة حثيثة كلّ حركة من الفوهرر وكلّ علامة على وجهه»، فقد عبّروا عن أسفهم لعدم سماعه يتكلّم[2]. بعد عمليّة بارباروسا التي أُطلقت في يونيو 1941، سجّلت الاس دي شكاوى من أنّ هتلر كان غائباً من الأفلام الإخبارية التي أرسلت تقارير عن أحداث الجبهة الشرقية[3]. وحظيت عودة هتلر إلى الظهور بين جنوده على الجبهة في أغسطس 1941 بردود فعل قويّة. تقول تقارير الاس دي إنّه كان هناك «صمت مطبق» في الصالة؛ لقد سجّل مشاهدون كثر كل تحرّك قام به هتلر. وأحدثت حركة يديه الدائرية على الخرائط انطباعاً كبيراً، «لأنّ الناس رأوا في تلك الحركات قرار مصير القوات السوفياتيه»[4]. ولكن مع تناقص ظهور هتلر في الأفلام الإخبارية وقصره، تزايد تذمّر الجمهور، وفقاً لملاحظات الاس دي[5]. لقد أدمن الشعب الألماني منذ العام 1933 على عادة رؤية هتلر. ولم يكن ما وصفته تقارير الاس دي إلّا عبارة عن أعراض الانسحاب، ليس من جهة هتلر، بل من جهة جمهور أصبحت رؤية

1- بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 6, p. 1813 (28 نوفمبر 1940).

2- بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 6, pp. 2045–46 (27 فبراير 1941). راجع أيضاً بوبراخ، Meldungen aus dem Reich. Band 6, p. 1908 (16 يناير 1941)، p. 2153 (27 مارس 1941)، p. 2190 (7 أبريل 1941).

3- بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 7, p. 2537 (17 يوليو 1941)، pp. 2595–96 (31 يوليو 1941)، p. 2623 (7 أغسطس 1941).

4- بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 7, p. 2649 (14 أغسطس 1941).

5- بوبراخ، راجع Meldungen aus dem Reich, Band 8, p. 2725 (11 سبتمبر 1941)، p. 2775 (18 سبتمبر 1941)؛ بوبراخ Meldungen aus dem Reich, Band 9, p. 3225 (29 يناير 1942)، p. 3300 (12 فبراير 1942)؛ بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 10, p. 3629 (16 أبريل 1942)، p. 3691 (30 أبريل 1942)؛ بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 11, p. 4191 (10 سبتمبر 1942)؛ بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 12, p. 4457 (12 نوفمبر 1942)؛ بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 13, p. 5038 (1 أبريل 1943)، p. 5192 (29 أبريل 1943). راجع أيضاً: BAB, R109/II 67: 'Zur Aufnahme der Wochenschau vom 30. Mai bis zum 5. Juni 1944'.

هتلر بالنسبة إليه قوتاً روحانياً وأيديولوجياً. لأنّ الكثير من الألمان سلّموا أنفسهم لهتلر، فعندما تخلّى عنهم بعدم ظهوره، شعر البعض منهم على الأقلّ بنوع من الضياع.

يُمكننا هنا الشكّ في أنّ هتلر نفسه هو المسؤول عن حظر صور شخصه عن الفوكنشاو. في 6 أكتوبر 1942، أسرّ جوبلز في يوميّاته أنّه كان يعيش «مفارقة حقيقية: من جهة، لا يريد الفوهرر أن تُعرض مقاطع له، ومن جهة أخرى تصلنا من الجمهور رسائل لا تُحصى تطالب ليس فقط بأن نُظهر الفوهرر، بل أيضاً بأن نُظهره أطول وقت ممكن». وفي صفحات كتبها بعد يومين، نراه يُعبّر عن استيائه من أنّه على الرغم من أنّ قرار عدم ظهور هتلر كان يعود إلى هتلر نفسه، فقد ألقى الجمهور بالمسؤولية على وزارة الدعاية. وحطّت على مكتب جوبلز شكاوى ومطالبات «بالمزيد من هتلر» في الأفلام الإخبارية، ولم يملك أن يتفاداها، كما عندما اقترح حكّام الولايات النازيون ضرورة أن يكون ظهور هتلر أكثر انتظاماً لوضع حدّ للشائعات عن حالته الصحّية[1]. كان جوبلز يعي الأهمّية الدعائية لحضور هتلر في الأفلام الإخبارية. وخشي أن يُصبح عزوف هتلر «عادة منتشرة»، فلا تعود الشخصيات القيادية في المنظومة النازية بدورها راغبة في الظهور، فتفقد الأفلام الإخبارية جاذبيتها الخاصّة وتُصبح مجرّد سرد للوقائع[2]. ولم تُسفر جهود جوبلز في إقناع هتلر بالسماح بتصويره في أفضل الأحوال إلّا عن نجاح محدود جدّاً. وقلّ ظهور هتلر على الإذاعة وفي أفلام الفوكنشاو بعد محاولة اغتياله في يوليو 1944. وشكا جوبلز في يومياته في 3 ديسمبر 1944 من ضغوط تصله من أنحاء الرايخ مطالبة بأن يجعل هتلر «يظهر على الجمهور»، سواء في حفل استقبال أو في الأفلام

1- BAB, NS18/341: 'Vorlage für den Herrn Minister. Betrifft: Der Führer in der Wochenschau, Berlin' 1 أبريل 1943.

2- راجع GTB، 3 نوفمبر 1943.

الإخبارية، أو متحدّثاً على الإذاعة. لكنّ هتلر أصرّ على إتلاف كلّ مادّة أفلام يظهر فيها «محنياً أو مكسوراً»[1]. هكذا لجأت الأفلام الإخبارية إلى عرض مقاطع قديمة لهتلر. في أواخر سبتمبر 1943، بعد موت بوريس ملك بلغاريا، تمّ عرض صور أرشيف تعرض لقاء هتلر والملك[2]. ولم يحضر هتلر جنازة القائد المحارب والتر نوفوتني في نوفمبر 1944؛ تمّ بدلاً من ذلك عرض صور له من الأرشيف وهو يستلم ميدالية من هتلر[3].

السبب الرئيسي في ظهور هتلر «محنياً ومكسوراً» كان ولا شكّ تراجع وضعه الصحّي. وفقاً لمعاونه الشخصي السابق أوتو جونشه وخادمه هاينز لينجه، فكّر هتلر في أنّ «الشعب الألماني سيرتعب إن رآه على ذلك الحال»[4]. في أبريل 1943، عبّر جوبلز عن قلقه من «الشعور بالصدمة» لدى المواطنين الألمان لرؤية هتلر في فيلم إخباري يظهر فيه «كئيباً تتآكله الهموم»[5]. كان ذلك بالتحديد بعد معركة ستالينجراد، في مناسبة يوم ذكرى الأبطال في برلين. في الواقع، بدا في لحظة من الفيلم الإخباري المذكور أنّ هتلر يكاد يغفو[6]. كان جوبلز يُفضّل لو ظهر هتلر في الفيلم كشخص مسترخ، يلعب مع كلبته بلوندي[7]، كما في فوكنشاو مايو 1942، ومن جديد في أغسطس وسبتمبر 1943[8]. لكن حيث كان بالإمكان مناوبة صور لهتلر القلق، كما كان طبيعياً بعد معركة ستالينجراد، مع صور له وهو يلعب مع كلبته، كان من الأصعب بكثير التخفيف من علامات تدهوره

1- إيبرلي وأوهل، Das Buch Hitler, p. 208.

2- Deutsche Wochenschau، 678 (1 سبتمبر 1943) و680 (15 سبتمبر 1943).

3- Deutsche Wochenschau، 742 (23 نوفمبر 1944).

4- إيبرلي وأوهل، Das Buch Hitler, p. 208.

5- GTB، 7 أبريل 1943.

6- Deutsche Wochenschau، 655 (24 مارس 1943).

7- GTB، 10 يونيو 1942.

8- Deutsche Wochenschau، 611 (20 مايو 1942)، 675 (4 أغسطس 1943)، 679 (8 سبتمبر 1943).

الصحّي. وقد بدا حجم ذلك التدهور واضحاً لجوبلز عندما شاهد في مارس 1944 بعضاً من الأفلام الشخصية التي كانت صوّرتها إيفا براون لهتلر قبل الحرب وقارنها بأخرى صوّرتها عام 1942. كتب جوبلز في يوميّاته يقول «في 1939، كان لا يزال رجلاً شابّاً، وفي أثناء الحرب بدت عليه علامات التقدّم في السنّ، والآن ها هو يمشي محنياً»[1].

يُعتقد اليوم أنّ هتلر كان على الأرجح مصاباً بداء الباركنسون[2]. قامت البروفسورة الألمانية إيلين جيبلز بدراسة 83 عدداً من أفلام الفوكنشاو المصوّرة بين 1940 و1945 ووجدت دليلاً على أنّ هتلر كان يُعاني من ذلك المرض. لقد اكتشفت وجود «نقص حراك في الجانب الأيسر منذ حوالى منتصف 1941» (تناقص في حركة العضلات)، «وعيوباً في أوضاع الجسم» ابتداءً من 1943، وعيوباً في المشية ابتداءً من منتصف 1944 و«علامات واضحة على تناقص التحكّم في تعابير الوجه» في 1945[3]. سواء أكان تراجع صحّة هتلر عائداً إلى باركنسون وحده، أو عدم وجود باركنسون بتاتاً يبقى أمراً غير واضح؛ يحتمل أنّ طبيبه، تيو موريل، كان يُعالجه بأدوية غير مناسبة، وكانت أيضاً صدمة هتلر عميقة بعد محاولة اغتياله في 20 يوليو 1944. كما إنّ تمكّن جيبلز من كشف مشاكل في صحّة هتلر لا يعني أنّ روّاد السينما العاديين في أربعينيات القرن الماضي كانوا قادرين على أن يلاحظوا مثلها. فهم لم يُدقّقوا في الأفلام الإخبارية بحثاً عن مؤشرات مرضية، وبخلاف جيبلز، ربّما لم يُشاهدوا الأفلام أكثر

1- GTB، 14 مارس 1944.

2- راجع هانس-يواكيم نيومان وهنريك إيبرلي، War Hitler krank: Ein abschließender Befund (Cologne, 2009), esp. pp. 217ff.

3- إيلين جيبلز، 'Hitlers Parkinson-Syndrom: Eine posthume Motilitätsanalyse in Filmaufnahmen der Deutschen Wochenschau', Der Nervenarzt 59 (1988), 521-28، هنا ص 521. يضم المقال الترجمة الإنجليزية: 'Hitler's Parkinsonian Syndrome: A Posthumous Analysis of Motility in German Newsreels, 1940-1945'

من مرّة واحدة. لكنّ الواضح من بحوث جيبلز أنّه، على الرغم من أفضل محاولات المصوّر والتر فرنتس ومسؤولي الرقابة الألمان، كان يُمكن استشفاف مرض هتلر بعين منتبهة إلى تلك المقاطع التي سمح بضمّها إلى الفوكنشاو[1].

يُحتمل أيضاً أنّ عيناً أقلّ خبرة لاحظت ابتداءً من منتصف 1944 اختلافاً في حركات هتلر في مشاهد الأفلام الإخبارية. لقد حرص والتر فرنتس على تجنّب تصوير هتلر بطريقة تلفت الانتباه إلى أعراض المرض، خصوصاً الارتجاف في يده اليسرى. لذلك نرى هتلر في الأفلام اللاحقة غالباً من جانبه الأيمن، أكثر من الأيسر. على كلّ حال حاول هتلر إخفاء الرجفة بارتداء قفّاز بيده اليسرى، أو وضعها في جيبه، أو شبك يديه ببعضهما وراء ظهره. بعد 20 يوليو 1944، أصبح إخفاء مشكلات هتلر الصحّية أقلّ سهولة، ويبدو أنّ هتلر لم يعد يُشاهد دائماً أفلام الفوكنشاو قبل إطلاقها. هكذا زحف الإهمال إلى عمليّة المونتاج. وعندما زار هتلر الجرحى من جراء هجوم 20 يوليو التفجيري، في مشهد اهتمام أبويّ نادر، ركّزت الكاميرا عليه وهو يلتقط ذراعه اليمنى بيسراه، كما لو أنّه يريد تثبيتها[2]. في سبتمبر 1944، وبعد تقديم هتلر ميدالية إلى إريك هارتمان، ربّما الطيّار المقاتل الألماني الأكثر نجاحاً على الإطلاق، رأينا الفوهرر بحاجة إلى مساعدة كي يجلس، ثمّ مخفقاً في التقاط شيء على الطاولة قبل أن يرتدّ إلى الخلف على كرسيّه[3]. وفي الفيلمين الإخباريين الأخيرين اللذين ظهر فيهما هتلر، كتبت جيبلز تقول «من الواضح أنّ مسؤولي الرقابة لم يلاحظوا الرجفة التي استطاع شهود عيان

1- وفقاً لهنري بيكر، كان طبيب الاس اس ماكس دي كرينيس قد استنتج أن هتلر يعاني من مرض باركنسون استناداً إلى أفلام الفوكنشاو والصور الفوتوغرافية. راجع هنري بيكر، Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–1942 (Stuttgart, 1963), p. 110.

2- Deutsche Wochenschau، 726 (3 أغسطس 1944).

3- Deutsche Wochenschau، 731 (7 سبتمبر 1944).

رؤيتها ابتداءً من العام 1942»[1]. وفي العام 1943، وفقاً لتقرير من الاس دي، لاحظ مرتادو السينما كم بدا هتلر مُرهقاً ومُتقدّماً في السنّ[2]. ويُتابع التقرير قائلاً: «ساعَدوه على الجلوس، بسبب «الهموم الكبيرة» التي كان عليه أن يحملها». ولسوء الحظّ، لا يُخبرنا التقرير عن ردود فعل جمهور المشاهدين في أواخر 1944.

غداة الهزيمة في ستالينجراد (فبراير 1943)، تضاءل اهتمام روّاد السينما بالأفلام الإخبارية. أصبح المشاهدون يُغادرون الصالات بعد الفيلم الروائي، من دون أن ينتظروا فيلم الفوكنشاو[3]. كان السبب الرئيسي لذلك أنّهم فقدوا ما بات آنذاك تفاؤلاً مصطنعاً. لكن إذا لم تعد الفوكنشاو مطلقاً قادرة على استعادة مكانتها التي حظيت بها لدى جمهور الأفلام في أولى سنوات الحرب، كان يعود ذلك أيضاً إلى تناقض المشاهد التي يظهر فيها هتلر. وفيما كان الدافع الأول لعزوف هتلر عن الظهور في الأفلام الإخبارية تدهور صحّته، فربّما كان السبب الثاني أنّه لإحساسه بعدم القدرة على تقديم نفسه الآن في صورة القائد الناجح الذي يركب أمواج الانتصارات، فمن الأفضل ألّا يظهر بتاتاً. كان غيابه قابلاً للتفسير، ولكن أتى بكلفة ثمينة. كان حضور هتلر في الأفلام الإخبارية منذ 1933 حضور القائد الديناميكي؛ تعابير وجهه، صوته ومشيته الخفيفة، من دون أن ننسى حركات ذراعه النشيطة عندما يتكلّم، كلّها نقلت صورة عن عزيمة لا تلين. وصُوّرت الحرب على أنّها تعبير عن رابط هتلر القويّ بشعبه: كان هتلر يقودهم إلى محاربة الدمار الذي يُهدّد به «أصحاب النفوذ والثروة الرأسماليون» في الغرب «واليهود البولشفيون» في الشرق. كان هتلر قد

1- جيبلز، 'Hitlers Parkinson-Syndrom', p. 521. See also Ellen Gibbels, 'Hitlers Nervenkrankheit', Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 42:2 (أبريل 1994)، ص 155-220.

2- بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 13, p. 5038 (1 أبريل 1943).

3- بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 13, pp. 4892ff (4 مارس 1943).

ركّز مراراً وتكراراً على رغبته الأكيدة في الدفاع عن ألمانيا؛ الآن مع غيابه عن الشاشة، بدا وكأنّه يتخلّى عنها كي تواجه مصيرها وحدها.

لقد عزّزت الأفلام الإخبارية من ذلك التماهي الوثيق بين مجهود الحرب وشخص هتلر حتّى استثمرت الجماهير الألمانية - أقلّه إذا حكمنا من خلال تقارير الاس دي - في صور الزعيم النازي معنًى أكبر بكثير. لقد باتت ملامحه بارومتر الوضع السائد للأحداث[1]. إذا بدا هتلر واثقاً من الفوز، يشعر المشاهدون بفوز أكيد[2]. هكذا رافق انسحاب هتلر من الظهور وقوّى ولا شكّ الشعور بخسارة طموحات النصر الألماني في صفوف المواطنين الألمان. سواء أكان ثمن إدراج مشاهد أكثر عدداً للفوهرر - والمخاطرة بكشف وضعه الصحّي المتراجع - ربّما باهظاً أكثر، لا نعرف. في النهاية، فقدت الدعاية الناتجة عن الأفلام الإخبارية النازية مصداقيتها لأنّ غياب هتلر المتكرّر عنى أنّه هو نفسه لم يعد يؤمن بها.

1- بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 13, p. 5038 (1 أبريل 1943).

2- راجع بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 7, p. 2276 (7 مايو 1941)؛ بوبراخ، Meldungen aus dem Reich, Band 8, p. 2750 (11 سبتمبر 1941).

-10-

أصحاب الموهبة

نجوم السينما في حرب هتلر

في أثناء الحرب، وعلى الرغم من تناقص اهتمام هتلر بالأفلام الروائية، فقد بقي حريصاً على ألّا يتوقّف حسن معاملة الممثّلين. وتوقّع هتلر من الممثّلين، مقابل إعفائهم من الخدمة العسكرية، خدمة يؤدّونها على الشاشة. ولم تعد مشاركتهم في أفلام الدعاية السياسية دعماً لأفكار ومثل النظام النازي داخل ألمانيا وحسب، بل كذلك لحملاتها العسكرية وتطبيق سياساتها في البلدان التي احتلّتها. لقد ظلّت السينما مرتبطة بهتلر حتّى النهاية. وغدا الاستمرار في عرض الأفلام في رايخ يتقلّص شيئاً فشيئاً ومدن منكوبة رمزاً لمنعة الروح الألمانية.

القوائم

في 20 نوفمبر 1940، تناول هتلر العشاء مع الممثلة ماريا هولست في فندق إمبريال في فيينا. كان الطعام عبارة عن دجاج بالبابريكا، وفطائر الدامبلنجز والأرزّ، متبوعة بالبانكيك[1]. واستمرّ هتلر في لقاء ريفنشتال[2]. وتخبرنا يوميات بورمان عن نشاطات هتلر أنّه التقى الممثّلين هيرتا فايلر

1- IfZ, ED-100 79 (أوراق هيويل).

2- BAB, NS10/591: 'Terminkalender und Telefonbuch Hitlers'، 3 نوفمبر 1939.

وويلي فريتش في فندق بلاترهوف عند جبال أوبرسالزبرج عام 1942[1]. وحلّت ماجدا شنايدر، والدة الممثلة رومي شنايدر، ضيفة على البرجهوف عام 1941[2]. كما بقي هتلر على عادته في إرسال الهدايا: في فبراير 1940، كتبت الممثّلة جيني يوغو تشكره على «القهوة الرائعة». كادت تطير من الفرح لأنّه فكّر فيها. وأنهت رسالتها بالتحية الحماسية «هايل فوهرر!»[3]. غير أنّه بشكل عامّ، فتر اهتمام هتلر بالممثّلين بعد 1939. قبل الحرب، كان يحبّ أن يُحيط نفسه بفنّانين من كلّ نوع لأنّ ذلك كان يعني انفتاح الحركة النازية على العالم. حالما بدأت الحرب، في هذه النقطة على الأقلّ، لم تعد مكانة الممثّلين الألمان مفيدة كما من قبل. في الواقع، قبل اندلاع الحرب ببضعة أشهر، أرسل أوزفالد ليهنيش، رئيس غرفة الرايخ للأفلام في ذلك الحين، رسائل إلى نجوم السينما الألمان يطلب منهم استبدال سيّاراتهم الأجنبية بطرازات صنع ألمانيا. كان المطلوب أن يتجرّد الممثّل من أيّ مظاهر أجنبية[4]. لكنّ كون هتلر قضى وقتاً أقلّ مع الممثّلين بعد 1 سبتمبر 1939 لا يعني أنّه توقّف عن التأثير في حياتهم.

ستبقى قوائم الترحيل مرتبطة إلى الأبد بنظام هتلر. لكن كان هناك قوائم أخرى، أقلّ شهرة. في أكتوبر 1939، أمر هتلر بأن يُعفى «الأكثر مهارة» بين الذين يعملون في الفنون من الخدمة العسكرية لأنّه لا يمكن الاستغناء عن خدماتهم في زمن الحرب. لقد تلقّى ليوبولد غوتيرير، مدير عام وزارة الدعاية، تعليمات بأن يضع قائمة بالمرشّحين الذين

1- BAB, Berlin NS26/2459: 'Führers Tagebuch 1934–1943'، 11 أكتوبر 1942.

2- راجع الصور الفوتوغرافية في مؤلف روبرت آموس، Mythos Romy Schneider (Munich, 2000), p. 69.

3- BAB, R9361 V/110482: Jugo to Hitler، 15 فبراير 1940.

4- راجع مثلاً BAB, R9361-V/111399: Oswald Lehnich to Ferdinand Marian، 17 أبريل 1939، و BAB, R9361-V/108955: Lehnich to Lil Dagover، 25 مايو 1939.

يفون بتلك الشروط[1]. في 5 يناير 1940، أصدرت القيادة العليا للقوّات المسلّحة مرسوماً صريحاً بما أسمته قائمة الفوهرر، وتتضمّن أسماء فنّانين، وكتّاب، وموسيقيين، وممثّلين رغب هتلر في إعفائهم من الخدمة العسكرية. وأسرّ بأسماء الممثّلين الواردة في القائمة إلى شركات إنتاج الأفلام الفردية في العام 1941[2]. في ذلك الحين، يُحتمل أنّ القائمة لم تشمل أسماء ممثلات. وعندما سمع هتلر في أواخر 1941 بأنّ الممثّلات والراقصات طُوّعن للخدمة، أصرّ على أنّه يجب أن يواصلن مزاولة مهنهن[3]. في أثناء الحرب، أصدرت وزارة الدعاية كذلك قوائم خاصّة بالممثّلين (من ضمن فنّانين آخرين) رغبت في رؤيتهم معفيّين من الخدمة العسكرية. وقد تسبّب تعدّد القوائم والتعديلات التي أُجريت عليها بالالتباس لدى بعض شركات الأفلام. ولا يزال الالتباس قائماً إلى اليوم. يعتبر الباحثون بشكل عام أنّ هتلر - أو جوبلز، بعد الوقوف عند رأي هتلر، وضعا أوّلاً قائمة «الموهوبين إلهياً» في أغسطس أو سبتمبر 1944. في تلك المرحلة من الحرب، عندما كان مجهود الحرب الألماني بحاجة ماسّة إلى الجميع، اعتُبر تفادي النداء إلى المشاركة فيها ميزة حقيقية. ضمّت قائمة الموهوبين إلهياً ممثّلي أفلام ارتأى جوبلز وهتلر أنّ مجال الإنتاج السينمائي الألماني لا يمكنه الاستغناء عنهم. لكن يوجد دليل على أنّ قائمة الفوهرر الأولى كانت أساساً معروفة باسم قائمة الموهوبين إلهياً، وأنّ قائمة خريف 1944 للموهوبين إلهياً هي في الواقع القائمة الثانية (الموجزة)[4]. وللإضافة إلى الالتباس، توجد قائمة بممثّلين سينمائيين

1- راجع بوغوسلاو درونياك، Das Theater im NS-Staat: Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945 (Düsseldorf, 1983), p. 350. لنقاش مفيد عن المزايا التي كانت تُمنح للعاملين في الفنّ في ألمانيا النازية، راجع أوليفر راثكولب، Führertreu und Gottbegnadet: Künstlereliten im Dritten Reich (Vienna, 1991).

2- BAB, R109 II/33: Bavaria-Filmkunst to Reichsfilmintendant، 8 يوليو 1944.

3- راجع GTB، 22 نوفمبر 1941.

4- راجع BAB, R55/20251a: 'Liste der Schauspieler, die für die Filmproduktion benötigt werden'.

يذكرها المؤرّخون كجزء من قائمة الموهوبين إلهياً، ولكن ربّما تكون جزءاً من قائمة أخرى اسمها «فنّانون فرديون آخرون معفون من الخدمة العسكرية»[1]. والأرشيف لا يروي قصّة شافية[2].

تتألّق قائمة الفوهرر الأصلية بأسماء أبرز الممثّلين من الرايخ الثالث، وتتضمّن: هانس ألبرس، ويلي بيرجل، بول داهلكه، كارل لودفيج ديل، ويلي فريتش، هينريك جورج، بول هارتمان، فرنر هينز، يوجين كلوبفر، فيكتور دي كوفا، تيو لينغن، فردیناند ماريان، فيكتور ستال، بول فيجنر، وماتياس فيمان[3]. وتحتوي قائمة الموهوبين إلهياً العائدة إلى العام 1944 من ممثّلي المسرح روزا ألباك-ريتي، آنا دامّان، كايث دورش، ماريا أيس، هرمين كورنر، وباولا فيسلي[4]. وضمّت قائمة سينمائية أخرى من العام 1944 لممثّلين عفاهم النظام من الخدمة العسكرية الأسماء المذكورة أعلاه، فضلاً عن كايث هاك، ماريا كوبنهوفر، هيلده كرال، هيني بورتن، ليني ريفنشتال، ماريكا روك، كريستينا سودرباوم، جيزيلا أوهلِن، وإيلسه

1- قائمة الممثّلين التي ذكرها أوليفر راثكولب، مثلاً، كما قائمة الموهوبين إلهياً هي في الواقع - بحسب ما أعلم - قائمة أخرى من الممثّلين والممثّلات الذين عُلّقت خدمتهم العسكرية من قبل وزارة الدعاية ('weitere uk-gestellte Einzelkünstler'). ربّما كذلك خلط إرنست كلي في قاموس مفرداته لثقافة الرايخ الثالث بين القائمتين. راجع راثكولب، Führertreu und Gottbegnadet, pp. 176–78، وإرنست كلي، Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945 (Frankfurt, 2009). للقوائم الأصلية، راجع BAB, R55/20252a and R56 I/33.

2- تأتي قوائم أخرى لا تزال تُذكر إلى اليوم لتجعل الصورة أكثر تعقيداً. هكذا أصدرت وزارة الدعاية تعليمات لإنتاج الأفلام وقائمة معروفة باسم «قائمة II+». كانت تشمل مثلاً أسماء ممثّلي أفلام يُعتبرون صالحين لأكثر من خمسة أيّام تصوير. راجع BAB, R109 I/2140: 'Richtlinien zur Stoff- und Personenauswahl in der deutschen Filmproduktion'، 30 يوليو 1943.

3- BAB, R55/20252a: 'Liste der Schauspieler, die für die Filmproduktion benötigt werden'.

4- BAB, R55/20252a: 'I. Gottbegnadeten-Liste. [...] B. Alle übrigen'.

فرنر[1]. كان أولئك الممثّلون مختلفين أكثر اختلاف ممكن. كان ألبرس يحبّ أن ينشر نرجسيته عند أوّل فرصة، كما عندما أزعج النازيين في مايو 1943 برفضه إخلاء جناحه في الفندق كي يُفسح المجال لملك بلغاريا بوريس وتذرّعه قائلاً: «أنا ملك أيضاً»[2]. أمّا هينريك جورج، وهو شيوعي سابق، فقد تعاون مع النازية، ولكن لم يُخفِ قطّ احتقاره لها في جلساته الخاصّة، ومثله كان أيضاً بول فيجينر[3]. بعد الحرب، سرت شائعة تقول إنّ إيلسه فرنر أدّت لهتلر أغاني من تأليف هانس بفيتزنر - وهذه الأقصوصة موضع شكّ ليس أقلّ أسبابه أنّ طبع فرنر الحيوي لا يمكن أن يلتقي مع موسيقى بفيتزنر الرومانسية المتثاقلة. وكثيراً ما حاولت فرنر، وهي من أصول هولندية-ألمانية، أن تغادر ألمانيا في عهد الرايخ الثالث[4]. بينما كانت روزا ألباك-ريتي، كما ليني ريفنشتال، من كبار المعجبين بهتلر[5]. وغرق فرديناند ماريان في الشرب حتّى الثمالة بعد أدائه الدور الرئيسي في فيلم «اليهودي سوس». أمّا كايث دورش فكانت دائماً تُحاول مساعدة الممثّلين المحتاجين، وقصدت جوبلز باسمهم بانتظام[6]. ومن جهته أظهر يوجين كلوبفر، مدير المسرح الشعبي في برلين، تعاونه مع الحزب النازي، الذي انضمّ إليه في العام 1937، وقام بمهمّات عديدة مع المنظّمات الثقافية النازية[7].

1- BAB. R55/20252a: '2. Weitere uk-gestellte Einzelkünstler A. Filmliste'.

2- BAB, R55/174: Hinkel to Goebbels، 3 مايو 1943.

3- راجع فرنر مازر، هينريك جورج: Mensch aus Erde gemacht (Berlin, 1998)؛ وولفجانج نوا، بول فيجينر (Berlin, 1964).

4- بالنسبة إلى حالة التخلّص من النازية على يد الحلفاء المتعلّقة بإيلسه فرنر - المشتبه بها أيضاً في إقامة علاقة مع هيرمان فيجيلاين، الذي تزوّج شقيقة إيفا براون - راجع موادّ BAB, R9361 V/155073, and BAB, R9361 V/113742.

5- راجع يورجن تريمبورن، Romy und ihre Familie (Munich, 2008), pp. 122-25.

6- راجع GTB، 25 يناير 1939، 19 يناير 1940، 12 فبراير 1941.

7- للاطلاع على انتقاد سلوكه في ظل الحكم النازي، راجع مواد التخلّص من النازية في BAB, R9361 V/154985.

إنّما على الرّغم من كلّ اختلافات أولئك الممثّلين المُعفَين، فقد كان لديهم شيء مشترك: لقد قاموا بأدوار بروباجندا في زمن الحرب. أدّى هينريك جورج دوراً في «اليهودي سوس». ولم تشقّ إيلسه فرنر طريقها مع فيلم هلموت كويتنر الخفيف الظلّ «الموسيقى مهنتنا» (1942) وحسب، بل كانت قد ظهرت أيضاً في فيلم جونتر ريتاو «سفن اليو بوتس تتّجه غرباً» (1941)، وهو فيلم سطحيّ الإخراج يحتفي بإنجازات الغوّاصات الألمانية في الحرب ضدّ البريطانيين. مثّل فرنر هينز في عدد من أفلام الدعاية السياسية النازية المعادية للبريطانيين، ومن ضمنها فيلم ماكس كيميش «ثعلب جلينارفون» (1940) الذي أدّى فيه دور ضابط إنجليزي همجي. بعد الحرب، قدّم هينز مجموعة من الأعذار النموذجية عن تورّطه بأفلام البروباجندا: مثلاً أنّه لم يقرأ السيناريو، فجوبلز لم يكفّ عن التغيير فيه[1]، أو أنّه حاول أن يُضفي طابعاً «إنسانياً» على الشخصيات السلبية التي كان يُجسّدها[2]. ولا عجب ألاّ يُصدّق البريطانيون ادّعاءه أنّه حاول إضفاء الإنسانية على دور الضابط الإنجليزي في «ثعلب جلينارفون» (1940)؛ نراه في الفيلم يضرب رجالاً إيرلنديين بالسوط ويأمر بتعليق المشانق. وقد وصف المقدّم لوفيل دور هينز بأنّه «بروباجندا» من نوع خاصّ وبغيض»[3]. كذلك قام ممثّلون آخرون من قائمة الفوهرر، هم ألبرت فلورات، وكارل لودفيج ديل، وفرديناند ماريان، بأدوار في «ثعلب جلينارفون». وحصل هينز على دور أكثر لطافة بقليل في فيلم لاحق من إخراج كيميش، «حياتي من أجل إيرلندا» (1941)، يلعب فيه دور رجل إيرلندي اسمه مايكل أوبراين. لكن ذلك لا يُغيّر من كون الفيلم برمّته معداً لإبراز عدم إنسانية البريطانيين وتعزيز شعور المعاداة لهم. كذلك مثّلت آنا دامّان وبول فيجينير في «حياتي من أجل إيرلندا». ولعبت «الموهوبة إلهياً» كايث دورش دور البطولة في فيلم جوستاف أوسيكي «محبّة الأمّ» (1939)، وفيه

1- في حالة العبيد البيض، على الأقلّ، كان ذلك صحيحاً (راجع الفصل الثاني).

2- BAB, R9361 V/143991: Werner Hinz to Direktor Herzberg، 12 مايو 1947.

3- BAB, R9361 V/143991: 'Major Lovell: Subject: Werner Hinz'، 22 ديسمبر 1945.

تُفجع امرأة بموت زوجها المفاجئ، وتُكرّس حياتها لأولادها، وتُضحّي بقرنية إحدى عينيها كي يستطيع ابنها الأعمى الإبصار. لقد سعد جوبلز جدّاً بالفيلم، ووصفه «بالتحفة الحقيقية»[1]. وغدت عروض «محبّة الأمّ» بمثابة احتفالات بالأمومة الألمانية. في سالزبورغ، حضرت العرض الأوّل 100 سيّدة كنّ قد نلن جائزة الشرف النازية للأمّهات[2]. كانت الإنتاجية - أبناء وأسلحة - أبرز مواضيع الساعة آنذاك.

الواقع أنّ بعض المخرجين والممثّلين في ألمانيا هتلر قاوموا صنع أفلام دعاية سياسية أو المشاركة فيها. بعد الحرب، روى الممثّل أريبرت فاشر الذي ورد اسمه في قائمة الفوهرر أنّ جوبلز كان يريده أن يُمثّل في فيلم ضدّ البريطانيين، ولكنّه رفض، وحماه غروندجانز بإعطائه دوراً في مسرح الدولة البروسي[3]. غير أنّه يصعب التحقّق من هذا النوع من الروايات. وقد وجد جوبلز أكثرية الممثّلين متعاونين معه، إذا أردنا أن نُصدّق ما ذكره في كتاباته. وعندما خطب في افتتاح مهرجان ساعات السينما الألماني لشباب ألمانيا في العام 1941، أثنى جوبلز على الأفلام التي نتجت عن تلزيمات من الدولة، مثل فيلم إدوارد فون بورسودي «حفلة تحت الطلب»، وفيلم وولفجانج ليبناينر «بسمارك»، وفيلم فايت هارلان «اليهودي سوس»، وفيلم هانس شتاينهوف «العمّ كروجر». وأضاف جوبلز أنّ صنّاع الأفلام الألمانية لم يحاولوا التملّص من «أداء هذه المهمّة الوطنية» بل على العكس، عملوا عليها «بحماسة كبيرة وتعصّب فنّي»[4].

1- GTB، 27 ديسمبر 1939.

2- راجع مانفريد هوبش، Film im 'Dritten Reich': Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945, Band 4 (Berlin, 2010), pp. 257-58.

3- راجع LA NRW, Abt. R: NW 1002 AD 29593: 'Abschrift Nr. 7 Jahr 1946 des Notariatsregisters, verhandelt zu Berlin am 16. Januar 1946'.

4- 'Goebbels über die nationale Aufgabe des Films', Film-Kurier، 13 أكتوبر 1941.

صحيح أيضاً أنّ أكثر الممثّلين من تلك القوائم الخاصّة شاركوا في «أفلام الترفيه» الأكثر غزارة، ولكن إذا كانت أفلام الكوميديا، والعروض الموسيقية، وأفلام الحركة ساعدت على رفع المعنويات لبضع ساعات، فهي أيضاً خدمت ضمن المجهود الحربي. أكثر من ذلك، اغتنم جوبلز قوّة أفلام الدعاية أقصى ما يُمكن، فقد أحيطت عروضها الأولى بضجّة إعلامية نازية وبحضور الوجهاء النازيين. وتمّ عرضها لجيل الشباب، مثلاً في أثناء مهرجان ساعات أفلام الشباب، لتحريك مشاعرهم وأفكارهم في الوجهة التي كانت النازية تريدها. كما تمّ عرضها في البلدان المحتلّة، ودول المحور، والبلاد المحايدة لتحقيق الغاية ذاتها[1]. وعُرضت أيضاً على فرق الفيرماخت. ومثلها بالطبع، كانت تُعرض الأفلام الترفيهية. لكن تجاه سيطرة الأفلام الترفيهية النازية، يمكن القول إنّه كان يُعاد تدوير أفلام الدعاية السياسية بشكل أكثر كثافة. مثلاً بعدما وُضعت الأفلام المعادية للسوفيات جانباً بعد حلف هتلر-ستالين، فقد تمّت إعادة عرضها غداة هجوم هتلر على الاتّحاد السوفياتي. وفي أواخر 1944، مع تكثيف جوبلز حملته «الحرب الكلّية»، أُعيد عرض عدد من أفلام الدعاية في برلين وأماكن أخرى «ضمن إطار نشر عروض الأفلام عن شخصيات وطنية شجاعة». ومن تلك الأفلام كان «ثعلب جلينارفون»، «التسريح»، «حياتي من أجل إيرلندا»، وفيلم هارلان «الملك العظيم»، وفيلم جوزف فون باكي «آنلي» (1941). وقد كان الأخير، كما «محبّة الأمّ»، تحيّة لقدرة الأمّهات على التحمّل[2].

حماية، تخويف، ورسم القدوة

تضمّنت القوائم المختلفة للممثّلين الذين أُعفوا من الخدمة العسكرية

1- راجع رويل فانده وديفيد ولش، eds, Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema (Basingstoke, 2011).

2- BAB, R109 II/14: 'Betrifft: Einsatz von Filmen soldatischen und nationalen Charakters'، 24 نوفمبر 1944.

أسماء غير متوقّعة. كان لهانس براوزفيتر مشاكل مع النظام النازي بسبب مثليته الجنسية. ومع ذلك ورد اسمه في القائمة. وأقامت ويني ماركوس علاقة مثلية مع المصوّرة شارلوت سيردا عام 1943 ووُضعت تحت مراقبة خدمة الأمن، لكنّها دخلت قائمة الشخصيات السينمائية[1]. كذلك كان على قائمة الفوهرر تيو لينغن، على الرغم من زوجته اليهودية. وكذلك كان بول هنكلز، الذي صنّفه النازيون «كنصف يهودي» والمتزوّج من يهودية، على قائمة «الممثّلين الضروريين». وكان الممثّل النمساوي هانس موزر متزوّجاً من يهودية، لكنّه كان على قائمة الفوهرر وقائمة أصحاب المواهب الإلهية في الوقت ذاته.

هكذا تعرّض الممثّلون والممثّلات المتزوّجون من يهود للضغط كي يطلّقوا شركاءهم، تحت طائلة منعهم من التمثيل. مع أنّ الطلاق كان يُعرّض أزواجهم اليهود لخطر تمييز عنصري أكبر يصل إلى حدّ الترحيل. لقد حاول الممثّلون المتأثّرون بذلك إيجاد طريقة يتحايلون بها على تلك المشكلة. كارل إيتلنجر مثلاً، كذب على السلطات النازية عام 1935 وقال إنّه تقدّم بطلب طلاق من زوجته اليهودية. بعد ثلاث سنوات، اكتشفت غرفة أفلام الرايخ أنّه لم يفعل شيئاً من ذلك، وكان لا يزال يعيش معها[2]. وعندما طلّقها أخيراً، تعرّضت للقتل عام 1942 في معسكر اعتقال رافنسبروك. عندها تزوّج إيتلنجر، العنيد من وجهة نظر نازية، ابنة رجل تحوّل إلى اليهودية، ولكن بقي اسمه على قائمة «الممثّلين الضروريين»[3]. ومن قائمة الفوهرر نذكر هاينز روهمان، الذي طلّق زوجته اليهودية ماريا برنهايم سنة 1938، ولكن فقط بعدما أخذ تعهّداً من غورينغ بأن يُدبّر

1- راجع 'BAB, R9361 V/111412: 'Aktenvermerk Fachschaft Film، 12 مايو 1944.

2- راجع 'BAB, R9361 V/118601: 'Betrifft: Film-Fachdarsteller Karl Etlinger، 11 أبريل 1938.

3- راجع وثائق BAB, R9361 V/118601.

لها زواجاً من «أجنبي محايد»[1]. وهذا ما كان لها بزواجها من مواطن سويدي، فسافرت إلى حيث وجدت ملاذاً آمناً في السويد سنة 1943[2]. أمّا الممثّل هانس ألبرس فقد انفصل رسمياً عن شريكته اليهودية، هانسي بورج، بعد ضغط من السلطات النازية[3]، لكنّه ساعدها على الهجرة إلى إنكلترا في 1939. والتقى الزوجان من جديد فيما بعد. غير أنّ النهايات لم تكن دوماً سعيدة هكذا. فعندما اكتشف جوبلز سنة 1941 أنّ الممثّل يواكيم جوتشالك لم ينفصل بعد عن زوجته اليهودية، ميتا وولف، أمر بترحيلها، فما كان من جوتشالك وزوجته إلّا وضع حدّ لحياتهما. كان الممثّلون المتزوّجون من يهود، أو كانوا «نصف يهود»، عرضة لسياسات متناقضة من قبل النازيين. واستُبعد بعضهم من التمثيل كلّياً[4]. بينما كان بعضهم الآخر يُوظَّف من فيلم إلى فيلم بموجب «إذن خاصّ» كان على الشركات أن تتقدّم به. وبعضهم كان على قائمة الإعفاء. وبعضهم كان أخيراً كبش فداء.

في بعض الحالات، توجّه الممثّلون مباشرةً إلى هتلر طلباً للمساعدة. ولأنّ هانس موزر كان ولا شكّ يعرف أنّ هتلر من كبار المعجبين به[5]، كتب إليه عام 1938 يطلب أن تُعفى زوجته بلانكا من دمغ حرف J على

1- هاينز روهمان، Das war's: Erinnerungen (Frankfurt and Berlin, 1995), p. 132.

2- كان روهمان قادراً على أن يقدّم لسلطات التخلّص من النازية بعد الحرب دليلاً على مبالغ من المال كانت تُدفع لزوجته السابقة، راجع: BAB, R9361 V/155032: 'Rechtsabteilung: Rücksprache mit Herrn Heinz Rühmann'، 26 يناير 1946.

3- راجع فيليكس مولر، Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich (Berlin, 1998), pp. 295-99, 309-12, p. 414.

4- راجع مثلاً BAB, R56I/29: Liste der aus der Reichstheaterkammer aus geschlossenen Nichtarier bezw. mit Volljuden verheiratete (Februar bis April 1939).

5- هكذا امتدح أداء موزر في Little County Court (1938)، راجع: BAB, NS10/45: Wünsche to Leichtenstern، 21 نوفمبر 1938.

جواز سفرها، ومن تغيير اسمها إلى سارة[1]. وبالفعل لاقى طلبه النجاح. في أواخر 1939، استطاعت بلانكا أن تستخدم جواز سفرها للهرب إلى زوريخ ثمّ بودابست، حيث أقامت طيلة فترة الحرب، في ظلّ تدليل موزر وخوفها ممّا قد يحدث لها[2]. كذلك ساعد هتلر الممثّلة هيني بورتن، التي كانت متزوّجة من منتجها «نصف اليهودي»، فيلهلم فون كوفمان-آسر. لقد جهدت بورتن في عهد الرايخ الثالث، في إيجاد عمل لها. ولكن في 3 أغسطس 1939، كتبت إلى معاون هتلر الشخصي يوليوس شاوب تطلب لقاءً مع هتلر[3]، وابتداءً من 1941 على الأقلّ، ظهرت على الشاشة في أدوار أكثر أهمّية. يقول جوبلز إنّ هتلر كان «يعبد هيني بورتن»، ويأسف كثيراً لأنّ زواجها جعلها «واحدة ليست منّا»[4]. كانت قد تركت انطباعاً عميقاً لدى هتلر عندما شاهدها لأوّل مرّة على الشاشة بينما كان في إجازة في مدينة ليل الفرنسية في أثناء الحرب العالمية الأولى. وكان «المخزون الدائم» من الأفلام في البرجهوف يتضمّن فيلم كارل فروهليش «الأمّ والطفل» (1924)، من بطولة هيني بورتن[5]. وخصّص هتلر راتباً لمساعدتها ابتداءً من العام 1944[6].

حتّى أنّ هتلر كان أحياناً يصرّح بعدم يهودية بعض اليهود عندما يريد،

1- رسالة موزر مطبوعة بتقنية exilograph 5 (2000)، ص 1 (عبر الإنترنت على الرابط https://www.exilforschung.uni-hamburg.de/forschung/publikationen/exilograph/pdf/exilograph05.pdf، تاريخ الاطلاع 30 أبريل 2017).

2- مع أنّ المؤرخ أوليفر راثكولب يزعم أنّ رسالة موزر لم تصل إلى هتلر. راجع أنجليكا هاجر، 'Wie österreichische Publikumslieblinge sich mit dem NS-Regime arrangierten', profil، 23 فبراير 2010 (http://www.profil.at/home/wie-publikumslieblinge-ns-regime-262724، تاريخ الاطلاع 30 أبريل 2017).

3- راجع BAB, R9361 V/112057: Porten to Schaub، 3 أغسطس 1939.

4- GTB، 10 أغسطس 1943.

5- BAB. NS10/42: 'Aufstellung der am 15. Februar 1937 als eiserner Bestand auf dem Obersalzberg eingelagerten Filme'.

6- GTB، 24 يناير 1944.

ضمن عملية يصبح فيها اليهود «آريّي شرف». عام 1938، كان هتلر قد سمح لمدير إنتاج توبيس، هربرت إنجلسينج، بالزواج من يهودية بسبب «مظهرها العرقي»، أي أنّه لم يكن كما كان هتلر يتصوّر مظهر اليهود، ولأنّ إنجلسينج شارك فرضاً في انقلاب ميونيخ 1923[1]. وعندما تدخّل الممثّل هينريك جورج لمصلحة الممثّل «نصف اليهودي» روبرت مولر (الذي كان أيضاً متزوّجاً من يهودية)، قرّر هتلر «ألّا يُعتبر مولر يهودياً بعد ذلك»[2]. أمّا وولفجانج ليبناينر، مخرج «بسمارك»، فكان لا يتقبّل فكرة طلاق زوجته، روث هيلبرج لخوفها من نتائج ذلك على سلامة ابنها نصف اليهودي من علاقة سابقة. في نوفمبر 1942، طمأن هتلر ليبناينر من خلال بورمان، أنّه لن يوجد أيّ تهديد لابن هيلبرج عند حصول الطلاق[3]. بكلّ بساطة، كان يجب غضّ النظر عن يهوديته[4]. في النهاية، كان الممثّلون المتزوّجون من يهود و«نصف يهود» رهناً بتسامح جوبلز وهتلر كي يمكنهم متابعة أعمالهم. كانوا أحياناً يعيشون في عالم خافت غريب بين نجومية الشاشة، والنبذ، والخوف. عاش بول هنكلز سنوات الحرب الأخيرة حياة مغلقة مع زوجته اليهودية في فندق بريستول الفاخر في برلين، يأكلان في غرفتهما ولا يجرؤان على النزول إلى المطعم خوفاً من لفت الأنظار[5]. والأرجح أنّ هتلر، الذي كان يُقدّر تمثيل هنكلز، كان يحميه أيضاً. ومثّل هنكلز في أفلام عديدة وُجدت ضمن «مخزون البرجهوف الدائم».

1- BAB, R 9361 V/136935: Hinkel to Goebbels، 25 يناير 1945.

2- راجع مازر، هينريك جورج، pp. 283-84.

3- BAB, R9361 V/114058: Hilleke to Goebbels، 27 نوفمبر 1942.

4- لرواية جيّدة عن التناقضات في تطبيق السياسة النازية لمعاداة السامية، راجع جون م. شتاينر ويوبست فون كومبرج، 'Willkür in der Willkür: Befreiungen von den antisemitischen Nürnberger Gesetzen', Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 46: 2 (أبريل 1998)، pp. 143-88.

5- BAB, R9361 V/154969: Paul Henckels, 'Lebenslauf und Darstellung meiner besonderen Situation in den Jahren 1933/45'.

كان هتلر وجوبلز مستعدّين في بعض المناسبات لأن يُظهرا درجة من الرأفة في مواضيع السياسة العرقية بالنسبة إلى الممثّلين لسبب معيّن: كانوا يحتاجون إليهم على الشاشة. مثل ممثّلين آخرين، كان من نصيب الممثّلين المتزوّجين من يهود والممثّلين نصف اليهود دور من الأدوار في أفلام الدعاية النازية. ولا شكّ في أنّ المهمّة في حالتهم كانت مضاعفة الثقل. يتساءل المرء مثلاً كيف شعر الممثّل أوتو فيرنيكه، الذي كانت زوجته يهودية، حيال دوره كقائد معسكر في الفيلم المعادي للبريطانيين «العمّ كروجر» (1941)، وفيه تُلقى مسؤولية معسكرات الاعتقال على البريطانيين في وقت تعرّض فيه اليهود للحبس والعزل والقتل. ولم يكن ذلك سراً، خصوصاً بالنسبة إلى الممثّلين الذين يلعبون لقوّات الجيش في أوروبا الشرقية. تذكر الممثّلة والراقصة لالي أندرسن مثلاً، أنّها ذهبت برفقة ممثّلين آخرين في «جولة» لزيارة جيتو وارسو[1]. فيرنيكه أيضاً أدّى أدواراً في أفلام دعاية نازية، مثل «الملك العظيم» و«كولبرج» (1945). كان هناك أيضاً ممثّل آخر له زوجة يهودية، بول بيلت، لعب دوراً في «العمّ كروجر». وكان الاثنان، بيلت وفيرنيكه، ضمن قائمة الفوهرر. أمّا «نصف اليهودي» إرنست شتاهل-ناشباور، المذكور كممثّل يحتاج إليه الإنتاج السينمائي في فترة الحرب، فقد وجد نفسه يُؤدّي دور جون نوكس في الفيلم المعادي للبريطانيين «قلب الملكة» (1940) من إخراج كارل فروهليش، والذي يُظهر الملكة إليزابيث الأولى بصورة سلبية بشكل خاصّ، مع زارا لياندر في دور ماري ملكة الاسكتلنديين، وفي صورة ألطف بمراحل[2].

بصورة عامّة، كان مبدأ التسامح مع تحذير هو المبدأ الذي اتبعه هتلر

1- راجع ليل أندرسن، Der Himmel hat viele Farben (Munich, 1974), pp. 162 64.

2- BAB, R55/20251a: 'Liste der Schauspieler, die für die Filmproduktion benötigt werden'.

وجوبلز في حالة الممثّلين والمخرجين. لقد بقُوا تحت المراقبة بواسطة تدليلهم والسماح لهم بدرجة من الحرّية من جهة للتباهي بذواتهم، وإخضاعهم من جهة ثانية لنسبة مدروسة وممنهجة بدقّة من الضغط الأيديولوجي. بينما كان هتلر وجوبلز يمضيان الوقت برفقة ممثّلين، نشكّ في أنّهما كانا يأخذانهم على محمل الجدّ كأشخاص. كان جوبلز يعتبر معظم الفنّانين لاسياسيين: «ليسوا مع الدولة ولا ضدّها، كلّ ما يريدون أن يُتركوا بسلام ويكسبوا مالهم»[1]. وهذا برأي جوبلز ما فعله هتلر، الذي كان يميل «إلى الابتعاد عن الصرامة في المسائل السياسية» في ما يعني ممثّلي السينما: «لا داعي لأخذ الممثّلين على محمل الجدّ عندما يتعلّق الأمر بالسياسة»[2]. ردّ هتلر وجوبلز تجاه سوء التصرّف من جهة الفنّانين بمزيج من التسامح والحنق والتهديد، كما يتّضح من حالة الممثّل إميل يانينجس. في أوائل 1942، بلّغ يانينجس عن زميل له نظّم تظاهرة مناهضة للقومية الاشتراكية في الاستديو[3]. وظهر فيما بعد أنّ يانينجس اخترع تلك القصّة، كما كتب جوبلز، «غيرةً تجاه ممثّل أفضل منه». في البداية، أراد جوبلز أن يُلقّن يانينجس درساً، لكنّه عاد ولان. يذكر في يوميّاته أنّ «الفوهرر أيضاً يفهم أنّ أكثر الفنّانين، وخصوصاً الممثّلين، لديهم هفواتهم»[4]. مع إدانة سلوك يانينجس، كتب جوبلز يقول: «لا يُمكن أخذ كلّ هذا على محمل الجدّ كما في حالة الناس العاديين». هذا يعني أنّ الممثّلين كانوا إذاً حالةً خاصّة. غير أنّه كان لتسامح جوبلز حدوده. في أغسطس 1943، قرّر أنّه يريد أن «يجعل مثلاً من شخص ما» لإصدار تنبيه إلى «العناصر الخائنة» في مجال السينما والمسرح[5]. وبعد شهرين، وجد شخصاً يُمكنه أن يذلّه، وكان الممثّل

1- GTB، 14 أغسطس 1943.

2- GTB، 23 سبتمبر 1943.

3- GTB، 4 مارس 1942.

4- GTB، 27 أبريل 1942.

5- GTB، 14 أغسطس 1943.

روبرت دورساي، الذي أُعدم بسبب أقوال تنتقد هتلر؛ وكتب جوبلز يقول «في الحرب، ليس للفنّانين إذْنٌ مفتوح بأن يتبجّحوا وينشروا كلاماً انهزامياً»[1].

على الرّغم من مزايا الممثّلين وعلى الرّغم من تهديدات جوبلز لهم، مع تقدّم الحرب، بدأ الممثّلون يُظهرون بعض علامات العصيان. لقد وجدوا طرقاً لرفض المشاركة في أفلام تُصوّر في برلين تحت القصف، والاختباء في منازل في الريف، أو الانشغال بمشاريع أفلام في براغ، التي كانت بمنأى عن هجوم الطيران. كانوا إذا تمّ استدعاؤهم إلى برلين، يستأجرون «أطبّاء بارزين» لتلفيق رسائل تفيد بشتّى أنواع المشاكل الصحّية[2]. وأحياناً كانوا بكلّ بساطة يختفون من دون ترك عنوان يمكن التواصل عبره معهم[3]. وعلّق جوبلز ساخراً أنّه «من المؤسف أنّ عدداً من فنّانينا الرائدين أصيبوا بمرض الخوف من القنابل»[4]؛ وضمّ هؤلاء المايسترو كليمانس كراوس والممثّل إميل يانينجس. كان يانينجس متحفّظاً بشكل لافت في مسألة عودته إلى برلين، ما سبّب ازدراء هتلر له. في المقابل، عبّر هتلر لجوبلز عن تقديره للممثّل هينريك جورج، الذي أقام في مارس 1944 ما يُشبه صالة المسرح في غرفة الاستراحة في مسرح شيلر في برلين كي تستمرّ العروض[5]. ويُحتمل أنّ جوبلز حصل

1- GTB، 29 أكتوبر 1943. هناك حالة مشابهة تتعلّق بالمخرج السينمائي هربرت سلبين، الذي وُجد مشنوقاً في سجن للجستابو في 1 أغسطس 1942 بعد اعتقاله بسبب تعليقاته النقدية للفيرماخت. راجع فريدمان باير، Der Fall Selpin: Chronik einer Denunziation (Munich, 2011).

2- راجع 'BAB, R 109 II/29: 'Besetzungsschwierigkeiten der Berliner Produktion، 15 يوليو 1944.

3- BAB, R 109 II/06: 'Niederschrift über die 4. Sitzung der Produktionschefs im Produktionsjahr 1944/45'، 21 يوليو 1944.

4- GTB، 29 فبراير 1944.

5- بالنسبة إلى «كراهية» هتلر وجوبلز ليانينجس و«جبنه»، راجع يوميات جوبلز بتاريخ 29 فبراير 1944، 14 مارس 1944، 27 أبريل 1944، 2 ديسمبر 1944.

على موافقة هتلر للقيام بإجراءات لمعاقبة الممثّلين الذين «يُخلون المدن المتأثّرة بالقصف»[1]. غير أنّ الممثّلين ظلّوا يجدون طرقاً للبقاء بعيداً.

عندما تنهار المعنويات تنطلق الألسنة وتشيع الإدانـات. في 9 أغسطس 1944، استلمت ماجدا جوبلز رسالة من مجهول تقول لها، إذ يتوقّع صاحبها أن توصلها إلى زوجها، إنّ شركة الإنتاج فيينا فيلم «تعجّ بأعضاء شيوعيين وملكيين» كلّهم يُعبّرون علناً عن أسفهم لفشل محاولة اغتيال هتلر في يوليو 1944. وكان مستشار فيينا فيلم القانوني يُحبّ ابتكار «النكات الخبيثة» عن هتلر وجوبلز، والتي كانت تسلّي باقي أعضاء مجلس الإدارة[2]. ما أثار حنق جوبلز بشكل خاصّ أنّ عدداً من الممثّلين هبّوا للدفاع عن المقدّم فريدريك غوز عندما أبلغت عنه الممثّلة ماريان سمسون لأنّه أعرب عن تأسّفه لنجاة هتلر من قصف شتاوفنبرج[3]. لقد استُدعي غوز إلى محكمة الفيرماخت الخاصّة، وهناك شهد الممثّلون آنليز أوهليج، جرترود فون شتويبن، فيكتور دو كوفا، كورت فايتكامب، وجوست شوي، وكذلك مدير إنتاج توبيس إنجلسينج ضدّ سمسون، فتمّ إخلاء سبيل غوز. عندها أعطى جوبلز تعليماته لمراقب أفلام الرايخ هينكل أن يُوبّخهم بقسوة، وكان هذا ما فعله متّهماً إيّاهم بأنّهم «بطريقة مباشرة أو غير مباشرة طعنوا الدولة في الظهر» في كفاحها ضدّ «الغدر والانهزامية»[4]. وأصرّ هتلر وجوبلز على أن يخضع غوز للمحاكمة، هذه المرّة أمام محكمة الشعب الشهيرة، التي تلقّت التعليمات بأن تجده

1- GTB، 27 أبريل 1944.

2- BAB, R109 II/55: رسالة من مجهول إلى ماجدا جوبلز، 9 أغسطس 1944.

3- راجع 'Geschichten zwischen Gestapo-Keller und Buchenwald', Die Welt، 3 يناير 1998 (-http://www.welt.de/print-welt/article595904/Geschichten-zwischen Gestapo-Keller- und-Buchenwald.html، تاريخ الاطّلاع 30 أبريل 2017).

4- BAB, R9361 V/136935: Hinkel to Goebbels، 20 ديسمبر 1944. راجع أيضاً BAB, R9361 V/136935: Hinkel to Goebbels، 9 يناير 1945، 25 يناير 1945 و22 فبراير 1945.

مذنباً. لكنّ الحرب انقضت قبل أن يصدر الحكم بحقّ غوز. وفي حالة أو حالتين، تمّ الربط بين ممثّلين والمقاومة المناهضة للنازية، وكانت الأبرز قصّة فيكتور دو كوفا. لقد ساعد دو كوفا وولفجانج هاريش، الذي أصبح فيما بعد فيلسوفاً مهماً في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، على بناء مجموعة مقاومة تشكّلت حول الديمقراطي الاشتراكي تيودور هاوباخ (الذي أوقف في يوليو 1944)[1]. ولا يبدو أنّ خدمات الأمن النازية كانت تعرف عن دو كوفا، لكنّها كانت تعرف حتماً عن تعاون الممثّل بول هوربيجر مع «جبهة التحرير النمساوية»، وكانت مجموعة مقاومة ترأّسها ألويس بارش. أوقف هوربيجر وتعرّض لاستجواب الجستابو عام 1945[2]. يُحتمل أن يكون أيضاً ممثّل أو اثنان على علاقة بشبكات تجسّس[3].

أدّى قلق جوبلز بشأن «مواقف» الفنّانين بشكل عامّ بعد 20 يوليو 1944 إلى إرسال تعليمات إلى هينكل كي يطلب من أسماء بارزة في عالم الفنّ «إعلان الولاء للفوهرر» (Führerbekenntnis)[4]. وبالفعل أرسل هينكل 365 رسالة في أوائل نوفمبر 1944، يُعرب فيها لمعظم المرسل إليهم عن

1- راجع BAB, R9361 V/154992: شهادة تخلص من النازية قدّمها وولفجانج هاريش دعماً للممثّل دي كوفا، 20 مايو 1946.

2- راجع BAB, R9361 V/128787: Hinkel to Goebbels، 16 فبراير 1945. لقائمة الفنّانين الذين اضطُهدوا في ظل حكم هتلر، والتي تقدّم أيضاً تفاصيل عن الذين كانوا على علاقة بمقاومة النازية، راجع كتاب كاي فينيجر الممتاز، Zwischen Bühne und Baracke: Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933-1945 (Berlin, 2008).

3- شاع مؤخّراً أنّ هذه كانت حالة ماريكا روك، التي يُفترض أنّها تجسّست لمصلحة السوفيات بينما كانت تُصوّر أفلاماً لهتلر. إذا كانت تجسّست للسوفيات، فلم يكن بالضرورة لمناهضة هتلر، بل كي تستطيع أن تنجو بنفسها في حال خسر النازيون الحرب. إلّا أنّها اتُّهمت بعد الحرب بالتجسّس للنازيين. راجع مقالة كايت كونولي، «ملفّات سرّية: نجمة سينما ألمانية ما بعد الحرب كانت جاسوسة سوفياتية»، الجارديان، 20 فبراير 2017.

4- يُشير هينكل إلى جواب بفيتزنر في رسالة إلى جوبلز، راجع: BAB, R9361-V/135943: Hinkel to Goebbels، 1 ديسمبر 1944.

أمله بجمع إجابات تُقدّم لجوبلز «فرحة ميلادية صغيرة»[1]. وبحلول 1 ديسمبر 1944، استطاع هينكل أن يُعلم جوبلز أنّ 100 شخص أجابوا حتّى ذلك الحين. كذلك أخبر جوبلز أنّ رسائله أدّت إلى «تحريك الأدمغة»، فاجتمع «أصدقاء» للتفكير في أفضل طريقة للإجابة. حتّى أنّ ممثّلين من مسرح بورجثياتر في فيينا أرسلوا «اعترافاً جماعياً»، بينما قرّرت الممثّلة إيتيل رشكه، أن تبعث جواباً مكتوباً على القافية[2]. بعد أسبوعين، قدّم هينكل المزيد من المعلومات. كانت مديرة مسرح الدولة شتاتثياتر في فيينا فريدل تشيبا، قد أجابت النداء برسالة عنونتها «اعتراف آخر» أعلنت فيها مع ممثّلين نمساويين آخرين، منهم من يظهر اسمه في قائمة «الموهوبين إلهياً» (مثل هدفيج بلايبتروي وماريا آيس)[3]، عن دعمهم الممثلة ألما سايدلر، التي كانت متزوّجة من يهودي وحذف اسمها من مجموعة «أصحاب الموهبة فوق العادية ضمن طاقم المسرح». حاولت الممثّلة كايث دورش أيضاً مساعدة سايدلر[4]. وتبدو إجابة رسالة هينكل بمناشدة لمصلحة ممثّلة في وضع صعب عملاً شجاعاً. كان ردّ فعل هينكل الطلب من جوبلز «ألّا يحدث شيئاً» لسايدلر وزوجها، أي حماية الزوج من الترحيل[5]. من جهة أخرى، كانت تشيبا وآخرون من الذين وقّعوا معها يعرفون أنّ جوبلز وهتلر قدّما استثناءات تخصّ ممثّلين متزوّجين زواجاً مختلطاً. في جميع الأحوال لم تكن تشيبا متمرّدة؛ فقد كانت قد صوّتت علناً لشكر هتلر

1- راجع BAB, R9361-V/135943: Hinkel to Goebbels، 16 نوفمبر 1944.

2- راجع BAB, R9361 V/135943: Hinkel to Goebbels، 1 ديسمبر 1944.

3- راجع IfZ, MA 103: '1. Gottbegnadeten-Liste [. . .] B. Alle übrigen, d) Theater'.

4- BAB, R9361 V/135943: Hinkel to Goebbels، 13 ديسمبر 1944.

5- ذكر جوبلز في يومياته بتاريخ 24 يناير 1944 أنّه كان يواجه «مشاكل» نتيجة كون الفنانين المتزوّجين من يهوديات والفنانات المتزوّجات من يهود في مأزق حرج بعد إدراج إجراءات أكثر قساوة بحقّ اليهود. يُشير جوبلز إلى أنّ تلك المشاكل كانت تتعلّق بشكل خاصّ بالعاملين في السينما والمسرح. كتب يقول إنّ «الفنّانين شديدو الحساسية في تلك المسائل، لذا يجب التصرّف بانتباه كبير». يدلّ ذلك على أنّه كان هنالك أصلاً شكاوى في الوسط السينمائي حول الوضع الأقلّ حظّاً للممثّلين المتزوّجين من يهود، وأنّ جوبلز كان مستعدّاً للاستماع إلى تلك الشكاوى.

بعد ضمّ النمسا عام 1938[1]. ويُمكن اعتبار التعبير عن دعم زوج سايدلر اليهودي عملاً شجاعاً أكبر، ولكن مع نسبة كبيرة من المخاطرة. لم يجب كلّ الممثّلين رسائل هينكل. مثلاً جوستاف جروندجانس، مدير مسرح الدولة البروسي، رفض أن يجيب. قد نعتبر جروندجانس شجاعاً، لكنّ جوبلز وجده جباناً[2]. كذلك ليزي فالدمولر، وكانت ممثّلة نمساوية عنيفة الطباع اختلفت مع النازيين في أكثر من مناسبة قبل أن تقضي في قصف غارة قامت بها قوّات الحلفاء عام 1945، لم تُظهر أيّ تعاون[3].

عندما أرسل هينكل إلى جوبلز الإجابات موزّعة في ثلاثة مجلّدات، كتب يقول: «لا داعي لمجلّد رابع يتضمّن الإجابات الرافضة»[4]. وجد جوبلز الردود «أكثر من 100 بالمئة إيجابية»[5]. ما من أحد يعمل في الفنّ ويعرف قيمة حياته يمكن أن يرفض الولاء لهتلر. غير أنّ الهدف الحقيقي من وراء طلب «إعلان الولاء» كان لإثارة الخوف في قلب الفنّانين. لم يسبق يوماً أن طُلب من الممثّلين، مثلاً، تقديم تأييد مكتوب لهتلر وسياساته (علماً بأنّ بعضهم كان قد قدّم تأييده طوعاً)[6]. ولم يجد هينكل بأساً في اجتماع بعض الفنّانين لتقديم إجابات جماعية، بما أنّ «عدداً لا بأس به من أولئك الفنّانين يكتبون أسوأ لغة ألمانية ممكنة ويلوكون أقلامهم في ظلّ انعدام مفهوم للثقة بالنفس»[7]. هكذا ساعد الضغط النفسي الذي أحدثه

1- 'Wiener Künstler zum 10. April', Neues Wiener Journal، 7 أبريل 1938.
2- يوميات جوبلز بتاريخ 12 نوفمبر 1944، و2 ديسمبر 1944.
3- BAB, R9361 V/137223: Hinkel to Goebbels، 13 ديسمبر 1944.
4- BAB, R9361 V/137223: Hinkel to Goebbels، 13 ديسمبر 1944.
5- GTB، 3 ديسمبر 1944.
6- بعد مزاعم عن أنّ لويس ترينكر لم يختر ألمانيا عندما كان على الجالية الألمانية في جنوب التيرول الاختيار بين البقاء في إيطاليا أو الانتقال إلى ألمانيا، كتب إلى هتلر في 27 فبراير 1940 يشرح بوضوح التزامه بتعزيز الروابط بين موسوليني وألمانيا (راجع BAB, R9361 V/113388: Trenker to Hitler؛ 27 فبراير 1940).
7- BAB, R9361 V/137223: Hinkel to Goebbels؛ 1 ديسمبر 1944.

جوبلز عبر استقاء التصاريح، والتهديد الدائم بالاستدعاء على الرغم من وضع مميّز، على قطع الطريق على أيّ تمرّد وإبقاء الممثّلين الرئيسيين عند حدودهم حتّى كان الانهيار في مايو 1945.

السينما في خدمة هتلر

لم يفهم الممثّلون الألمان والنمساويون، إذا أردنا أن نحكم من خلال سيرهم الذاتية بعد الحرب، أو لم يريدوا أن يفهموا أنّ ثمن المزايا التي حصلوا عليها كان المساعدة على الترويج لحرب هتلر. إذ لا يُمكن الشكّ كثيراً بتأثير سياساته في الإنتاج السينمائي. طبعاً كانت التغيّرات المفاجئة في التوجّهات السياسية تعني أنّ ذلك التأثير لم يكن دوماً إيجابياً، من وجهة نظر إنتاج الأفلام الألمانية. لقد أدّى حلف هتلر-ستالين إلى قطع الأفلام المعادية للبولشفيين والمعادية للروس في نصف مرحلة إنتاجها؛ إمّا ذاك، أو أنّها وُضعت على الرفّ بعد عروضها الأولى، مثل فيلم «طلّاب العسكرية» من إخراج كارل ريتر، وفيه يحتجز الروس طلّاباً عسكريين ألمانيين كرهائن إبّان حرب السنوات السبع (1763-1754). وعندما أطلق هتلر عملية برباروسا في منتصف 1941، عادت أفلام الدعاية ضدّ الروس مثل «طلّاب العسكرية» إلى الواجهة، لكنّ الأفلام التي أُنتجت في فترة الحلف والتي تُصوّر الروس في صورة إيجابية، مثل فيلم فايت هارلان «الملك العظيم»، كان يجب تعديلها. من جهة ثانية كانت تذبذبات هتلر بخصوص الموقف من بريطانيا، على الأقلّ في 1940 و1941، أدّت إلى توقيف إنتاج الأفلام المعادية لبريطانيا أو إلى تأجيلها. إنّما على العموم، كانت أفلام الدعاية السياسية الألمانية المنتجة في أثناء الحرب تُبنى على أساس النموذج المعادي للبريطانيين أو للروس، مع إضافة عوامل معادية للسامية وللبولنديين (وأحياناً خلطهما معاً) بشكل حاضر بقوّة؛ عبر إسقاط رؤيتها المُدِيْنة للبريطانيين، والروس، واليهود على الماضي، كما بتصويرها في إطارها المعاصر، كانت تلك الأفلام تعكس بدقّة فهم هتلر للتاريخ.

كما سبق ورأينا في هذا الكتاب، غذّت سينما الدعاية النازية الوهم أنّ ألمانيا كانت تُناضل في الحرب كردّ فعل ودفاعاً عن نفسها، وأنّ هتلر - الذي جُسّد في أدوار سينمائية مختلفة للقادة والعباقرة - كان في ذات الموقف التقليدي للشخصية غير المفهومة، التي سبقت زمانها وكانت خارجه. تلك الرؤية للعالم كانت رؤية هتلر، حتّى لو كان جوبلز من روّج لها أكثر الأوقات. بحلول 1944، التقى الواقع بالرؤية: باتت ألمانيا فعلاً محاطة بعالم من الأعداء. وأصبح هتلر الشخصية المعزولة تدريجياً تماماً كما يظهر في أفلام العباقرة النازية مثل «الملك العظيم»، مع فارق أنّ هتلر لم يقدر على تحويل الهزيمة إلى نصر. باختصار، اضطلعت أفلام الدعاية والأفلام الإخبارية النازية بدور في تشجيع الألمان على الاعتقاد بما كان الكثيرون منهم يريدون أن يعتقدوا به بأيّ حال: أنّ اللوم يقع على الآخرين، وأنّ الحرب ليست ذنب ألمانيا، وأنّ الحقّ والبراءة كانا إلى جانبهم، وأنّ أفعال هتلر لا تخضع للمساءلة لأنّه يقف في خطّ واحد مع عباقرة التاريخ. وكان الممثّلون متواطئين في تلك اللعبة غير النزيهة. هكذا قام ممثّلون من قائمة الفوهرر مثل بول هارتمان، إميل يانينجس، أوتو غيبور، وفرنر كراوس بأدوار رئيسية عن من يُفترض أنّهم كانوا أسلاف الفوهرر: كان هارتمان بسمارك في الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه من إخراج وولفجانج ليبناينر سنة 1940، وكان يانينجس بسمارك في فيلم آخر من إخراج ليبناينر سنة 1942، «التسريح»، وكان غيبور الملك فريدريك في فيلم «الملك العظيم» من إخراج هارلان، وأدّى فرنر كراوس دور باراكلسوس في فيلم جورج فيلهلم بابست «باراكلسوس» (1943) عن الطبيب والخيميائي السويسري من القرن السادس عشر.

ظهرت إمكانية استخدام فيلم دعاية روائي نازي لدعم سياسات هتلر في الحرب عبر النقاش حول فيلم «اليهودي سوس» (الفصل 8)، لكنّ «اليهودي سوس» لم يكن استثناءً. في حين أنّ الأحداث والسياسات

القائمة تجاوزت بعض الأفلام الروائية النازية لدرجة لم يعد بالإمكان معها عرضها، أو عرضها بفعالية، تبيّن أنّ أفلاماً أخرى شكّلت أدوات أكثر مرونة، مثل فيلم وولفجانج ليبناينر «أتّهم» (1941). في أكتوبر 1939، بدأ فيكتور براك، رئيس القسم الثاني في مستشارية هتلر، الإشراف على إنتاج أفلام تُساعد على تقبّل فكرة «القتل الرحيم» في صفوف الجمهور الألماني. يتناول مخطّط أحد تلك الأفلام علناً مسألة الخنق بالغاز: كان الغاز يُستعمل لقتل المرضى في عدد من مؤسّسات الطبّ النفسي النازية. ولكن في أواخر 1940، عُلّقت مخطّطات فيلم وثائقي عن القتل الرحيم مؤقّتاً[1]. في ديسمبر، كتب هينريك هيملر إلى براك يُعبّر عن قلقه من أن يكون السكّان المحلّيين في واحد من مراكز القتل، جرافينيك، قد حزروا ماذا يدور. عند ملاحظة تصاعد البلبلة الشعبية، طلب هيملر من براك أفلاماً عن موضوع ذوي الاحتياجات الخاصّة تُقدّم تنويراً عن الموضوع «بطريقة ذكيّة ومسؤولة»[2]. رداً على ذلك، وربّما رداً على اتّصال في فبراير 1941 من جوبلز طلباً لأشكال «غير مرئيّة» من الدعاية[3]، قرّرت مستشارية الفوهرر أنّ فيلماً روائياً قد يكون ملائماً أكثر من فيلم وثائقي. وكانت النتيجة فيلم «أتّهم»، من إنتاج توبيس، تُعطى فيه امرأة مصابة بمرض التصلّب اللويحي جرعة زائدة قاتلة من قبل زوجها الطبيب، ولكن فقط بعدما طلبت أن يتمّ قتلها. يخضع الزوج، توماس هايت، للمحاكمة، فيبدو الفيلم كأنّه يفسح المجال لاعتبار عادل وقانوني لحسنات أفعاله

1- راجع كارل هاينز روث، 'Filmpropaganda für die Vernichtung der Geisteskranken und Behinderten im Dritten Reich'، في غوتز آلي وآخرين، eds, Reform und Gewissen: 'Euthanasie' im Dienst des Fortschritts (Berlin, 1989), pp. 125-93. استمرّت مشاريع الأفلام الوثائقية بعد عرض «أتّهم». قدّم هرمان شفينينجر، أحد المرتبطين ببرنامج القتل الرحيم، مسودّة لفيلم من هذا النوع في العام 1942، يصوّر فيه الخنق بالغاز كطريقة غير مؤلمة للموت. راجع BAB, N2503/1123: 'Geheime Reichssache! Entwurf für den wissenschaftlichen Dokumentarfilm G.K.'، 29 أكتوبر 1942.

2- مذكور في روث، 'Filmpropaganda', p. 125.

3- مذكور في روث، 'Filmpropaganda', p. 126.

وسيّئاتها. ويلعب صديق هايت، الدكتور لانج، دوراً أساسياً. كان لانج في البداية مرعوباً من قرار هايت قتل زوجته، ثمّ يُغيّر رأيه في القتل الرحيم عندما يعرف أنّ طفلاً كان كافح للحفاظ على حياته أصبح معوّقاً دائماً. هكذا يقوم فيلم «أتّهم» عن قصد أو عن غير قصد بتبرير القتل الرحيم. وهو بإظهار طبيب يتحوّل إلى الفئة المؤيّدة له، يحاول تجاوز المتفرّجين الذين لا يزالون يشكّون في الأمر.

كان الفيلم يقترب من عرضه الأوّل في 29 أغسطس 1941 عندما دعا هتلر، في 24 أغسطس، إلى وقف أعمال القتل الرحيم (مع أنّ القتل تواصل في الواقع). ربّما كانت تلك نتيجة اعتراض القسّيس كليمانس أوغست فون جالن ضدّ القتل الرحيم في موعظة له في 3 أغسطس 1941[1]؛ الارتباك الذي أشار إليه هيملر عام 1940، والذي زادت الكنائس من حدّته، لم يختفِ. هكذا عندما وصل فيلم «أتّهم» إلى شاشات السينما، كان بالكاد يفيد في إيصال رسالته في تقديم سبب «ذكيّ ومسؤول» لعملية القتل التي كان هتلر قد أوقفها على ما بدا. ولكنّه أفاد في رسالة ثانية: نقل الانطباع أنّ النازيين كانوا يبتعدون عن القتل الجماعي للمعوّقين إلى مقاربة كلّ حالة على حدة للقتل الرحيم، فردية ومبنية على أساس قانوني[2]. تشير تقارير حكّام المقاطعات إلى أنّ الجمهور عموماً استقبل «أتّهم» استقبالاً جيّداً، وأنّه تمّ تفسير تركيز الفيلم على المسار القانوني

---

1 أراد جوبلز، وفقاً ليومياته بتاريخ 16 أغسطس 1941، أن يتحدّث إلى هتلر بشأن استخدام الفيلم لإثارة النقاش حول القتل الرحيم. ثمّ قرّر أنّها لم تكن فكرة حسنة، ربما على ضوء آثار موعظة فون جالن.

2 كان هتلر قد قرّر وضع قانون حول «المساعدة على الموت»، لكنّه ارتأى في أواخر 1940 أن يؤجّله إلى ما بعد الحرب. راجع كارل هاينز روث، 'Ich Klage an: Aus der Entstehungsgeschichte eines Propaganda-Films'، في غوتز آلي، ed., Aktion T4 1939-1945: Die 'Euthanasie'-Zentrale in der Tiergartenstraße 4 (Berlin, 1989), pp. 92-119.

بشكل إيجابي[1]. هكذا فإنّ «الدعاية غير المباشرة» التي قال بها جوبلز، مع تحيّز الفيلم المتخفّي وراء «نهاية مفتوحة» ظاهرة - ينتهي الفيلم قبل أن يصدر الحكم بحقّ الطبيب - أثبتت فعاليتها لأنّ المشاهدين أحسّوا بحرّيتهم في مناقشة الاحتمالات. وفي ذلك تناقض مع فيلم «اليهودي سوس» حيث تنتهي المحاكمة مع الحكم على سوس «بخلط الأعراق»، والفيلم بإعدامه. كان بالإمكان التوقّع أن يقبل المشاهدون بحكم قضائي من النوع الأقسى عندما يتعلّق الأمر باليهود، ولكن يحتاجون بالمقابل إلى وهم أنّ القتل الرحيم كان لا يزال خاضعاً للمناقشة[2].

كذلك طغت الأحداث كما بدا على صوابية فيلم جوستاف أوسيكي «العودة إلى الوطن» (1941)، ولو أنّه في بعض نواحيه أثبت أنّ التوقيت مناسب. يتناول الفيلم المعاملة التعسّفية للألمان الفولهينيين الذين كانوا يعيشون في بولندا قبل نشوب الحرب العالمية الثانية. بدأ العمل على الفيلم في أواخر العام 1940. وكانت مهمّته تقديم البولنديين في صورة متوحّشة، والألمان كضحايا، وتبرير إعادة توطين الفولهينيين ومجموعات إثنية ألمانية أخرى عام 1939 كردّ على تلك الوحشية. كان الواقع طبعاً أنّه أُعيد توطين أولئك الألمان لأنّ هتلر وستالين، بينما كانا

1- إلّا أنّه كانت هناك تقارير عن مقاومة من الكنيسة لرسالة الفيلم، وعن عدم قبول من جانب مفكّرين وسيّدات من الطبقة الوسطى. للتعليقات حول ردود الفعل تجاه الفيلم، راجع مثلاً BAB, NS18/348: 'Gauleitung: Ost Hannover. Fernschreiber-Kurzbericht an die Partei-Kanzlei vom 10. Januar 1942'؛ وBAB, NS18/348: 'Gauleitung: Bayerische Ostmark: Fernschreiber-Kurzbericht an die Partei-Kanzlei vom 17. Februar 1942'.

2- بعد الحرب، قال المخرج وولفجانج ليبناينر إنّ الفيلم ساعد على إنهاء قتل المتخلّفين عقلياً، وأثار نقاشاً أدّى إلى موعظة كليمانس أوغست فون جالن ضدّ القتل الرحيم. والمعلومتان غير صحيحتين: كلّ من موعظة فون جالن وقرار هتلر إنهاء حملة القتل الرحيم سبق عرض فيلم «أتّهم». راجع 'Ein Brief von Wolfgang Liebeneiner, 16. März 1965', in Erwin Leiser, 'Deutschland, erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reichs (Hamburg, 1968), pp. 139-41.

يُشكّلان شرق أوروبا، اتّفقا على أنّه يجب نقلهم. بعد هجوم هتلر على الاتّحاد السوفياتي في يونيو 1941، احتلّت قوّات الفيرماخت المناطق التي كان الألمان الفولهينيين نُقلوا منها. ولا شكّ في أنّ بعض أولئك الألمان تساءلوا لماذا تمّ نقلهم أساساً. لكن مع أولى عروض «العودة إلى الوطن» في النمسا وألمانيا في أكتوبر 1941، ربّما ربط المتفرّجون مشاهد تخيّل «تحرير» المجموعات الإثنية الألمانية في مدينة لوتسك عام 1939 مع تقدّم النازيين شرق بولندا في يونيو 1941. هكذا بات «العودة إلى الوطن» فيلماً عن الحاجة إلى الدفاع عن الألمان ليس ضدّ البولنديين وحسب، بل أيضاً السوفيات، وبذلك بدا أنّه قدّم تبريراً لاجتياح هتلر الاتّحاد السوفياتي. كما أنّه أفاد أيضاً في تبرير برنامج العمالة النازي الذي فُرض على المواطنين البولنديين والسوفيات.

ركّز جوبلز على دور «العودة إلى الوطن» لكونه «ذاكرة تعليمية لكافّة الألمان»، ومنحه أرفع الجوائز منزلةً: «فيلم الأمّة»[1]. بناءً على تعليماته، تشكّل جمهور الحاضرين في العرض الأوّل في ألمانيا لفيلم «العودة إلى الوطن» في برلين في 23 أكتوبر 1941 بقسم كبير منه من جنود جرحى وعاملي تسلّح[2]. كذلك عُرض الفيلم على جنود في الجبهة الشرقية، مثلًا في ليمبرج (لفوف)، وفي غاليسيا[3]، وليس بعيداً عن لوتسك. في لحظة معيّنة من «العودة إلى الوطن»، يشعر الدكتور توماس بوصول الدبّابات الألمانية إلى ضواحي ليمبرج عام 1939؛ في 1941، سيطر الألمان على ليمبرج. وكانت ليمبرج، مثل لوتسك، موقع المجزرة السوفياتية بحقّ الأوكرانيين، الذين قُتلوا قبل احتلال الألمان البلدة. ألقت السلطات النازية اللوم على يهود ليمبرج، الذين قضى منهم 3,000 على أيادي فرق

1- GTB، 20 أغسطس 1941.

2- 'Film der Nation «Heimkehr» vor Soldaten und Rüstungsarbeitern', Film-Kurier، 24 أكتوبر 1941.

3- C.B., ' «Heimkehr» vor den Soldaten der Ostfront', Film-Kurier، 8 نوفمبر 1941.

C Einsatzgruppe. على الأغلب أنّ الجنود الألمان في ليمبرج الذين شاهدوا «العودة إلى الوطن»، عرفوا تلك الأحداث. لقد استُخدم «العودة إلى الوطن» لتذكيرهم بأنّ المتوحّشين الحقيقيين هم «الآخرون»، أي البولنديون، السلاف، واليهود، الممثَّلين في الفيلم بشخصية سالومونسون الكاريكاتورية[1]. عندما بدأ الهجوم الألماني ضدّ السوفيات يهدأ، ذكّرهم الفيلم أيضاً بالحاجة إلى عدم الرحمة تجاه «اليهود البولشفيين» تفادياً للوقوع ضحايا الهمجية. من ناحية ثانية أشعل «العودة إلى الوطن» غضب المقاومة البولندية، فقتل أفرادها إيجو سيم، وهو ممثّل بولندي مولود في النمسا، بسبب مساعدته على اختيار ممثّلين بولنديين للفيلم. وقد سجنت السلطات البولندية بعض أولئك الممثّلين بعد الحرب بتهمة التعامل مع العدوّ[2]. وعلى العكس من ذلك، فإنّ ممثّلين نمساويين وألماناً من «العودة إلى الوطن»، مثل صاحبة الدور الرئيسي «والموهوبة إلهياً» باولا ويسلي، تابعوا عملهم بشكل طبيعي بعد 1945[3].

النهاية

عام 1944، وبينما كان جوبلز يُضاعف جهوده لحرب شاملة، وألمانيا تشدّ أحزمتها تحت وطأة تقدّم الحلفاء في حربهم الجوّية، جاء النقص في العدّة والعديد ليضرب كلّ قطاع من القطاعات الاقتصادية. ولم تكن صالات السينما استثناءً. منذ يوليو 1944، كاد نقص البترول يؤدّي إلى اختفاء الأفلام الإخبارية، ووصل الإنتاج السينمائي في بعض الأحيان إلى نقطة توقّف لأنّه بات من الصعب إيجاد طريقة لنقل موادّ التصوير

1- ما ساعد على تعزيز مفعول الأفلام الإخبارية النازية، التي كانت قد نقلت عن فظاعات السوفيات بحقّ الأوكرانيين في ليمبرج في يوليو 1941 (Deutsche Wochenschau, 566). لنقاش مفيد حول العودة إلى الوطن، راجع ديفيد ولش، Propaganda and the German Cinema 1933-1945 (London, 2001), p. 110-16.

2- راجع هوبش، Film im 'Dritten Reich', Band 2, p. 466.

3- راجع ماريا شتاينر، باولا ويسلي: Die verdrängten Jahre (Vienna, 1996).

ولوازمه[1]. كذلك عانى الإنتاج السينمائي من فقدان مصانع مادّة ملح البارود (نيترات البوتاسيوم) في الغرب. هكذا بحلول أواخر 1944، كان هناك نقص مزمن في مخزون بكرات الأفلام[2]. وفي أغسطس 1944، أمر جوبلز بتقليص وزارة الدعاية؛ فحلّ أقسام المسرح، والموسيقى والفنون البصرية ليجمعها تحت قسم واحد هو قسم الثقافة بإشراف رينر شلوسر[3]. في الشهر ذاته، أعلنت الصحافة النازية عن إيقاف إنتاج الأفلام الثقافية أو الإعلانية. كذلك انخفض إنتاج الأفلام التعليمية انخفاضاً لافتاً. ظهرت الحاجة إلى عاملين في صناعة الأسلحة، وفي الجيش[4]. وأصدر جوبلز تعليمات تدعو كلّ من يعمل في قطاع الأفلام إلى أن يقوم بنوع من الخدمات العامّة بين فيلم وآخر[5].

على الرغم من تدهور الوضع في الرايخ على مدى العام 1944، حافظت السينما على أهمّيتها. لقد عملت شركة Ufa جاهدة كي تُصلح حال صالات سينما تعرّضت للقصف وأوجدت صالات طوارئ - في أكواخ - حرصاً على استمرار المشاهدة[6]. الواقع أنّه في حين كان جوبلز يأمر بإغلاق المسارح في سبتمبر 1944، بقيت صالات السينما مفتوحة، بل حُوّلت مسارح عديدة إلى صالات سينما. كانت الأفلام مطلوبة، ليس للحفاظ على معنويات الجماهير الألمانية فقط. في يونيو 1944،

1- راجع BAB, R 109 II/29: Reichsfilmintendanz (Müller-Goerne) to Leiter Film، 18 يوليو 1944.

2- BAB, R109 II/14: Leiter F/Reichsfilmintendant to Goebbels، 15 نوفمبر 1944.

3- BAB, R109 II/27: 'Nachrichtenblatt des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda'، 13 سبتمبر 1944.

4- راجع 'Für die Mitglieder der Fachgruppe Kultur- und Werbefilm', Film-Kurier، 8 أغسطس 1944.

5- 'Gesetze des Krieges für den deutschen Film', Film-Kurier، 15 أغسطس 1944.

6- BAB, R109 I/1716: 'Niederschrift Nr. 1569 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 28.6.1944 in Berlin'.

عبّر هيملر عن قلقه من أنّ استقبال العمّال الأجانب في صالات السينما كان يحدّ من عدد المقاعد المتوفّرة للألمان. لكنّ وزارة جوبلز للدعاية أصرّت على منح العمّال الأجانب حدّاً أدنى من الترفيه، خصوصاً مع الوضع «غير المرضي» بالنسبة إلى إقامتهم وقوتهم[1]. كان عمّال الرقيق من أوروبا الشرقية لا يزالون يُشاهدون الأفلام الإخبارية في صيف 1944 وخريفها[2]. في ديسمبر 1944، أمر جوبلز بأن تحجز قيادة دعاية الرايخ 150,000 متر من الموادّ الخام لنسخ الأفلام واستخدامها للعرض أمام العمّال الأجانب وسجناء الحرب. كان معظم المخزون المتوفّر، طبعاً، لا يزال مخصّصاً للمشاهدين الألمان: 500,000 متر للاستخدام من قبل الوحدات التي تعرض الأفلام في المناطق الريفية، و500,000 متر لعروض الأفلام للجنود[3]. ربّما كانت الفوضى تعمّ الرايخ، لكنّ مخرجة هتلر المفضّلة، ليني ريفنشتال، تابعت بكلّ حماسة عملها على فيلمها الملحمي «الأراضي الواطئة»، الذي موّله هتلر على ما يبدو تمويلاً مفتوحاً. في 1942 و1943، وعلى الرغم من احتجاجات وزير الشؤون الاقتصادية والتر فونك، الذي كان قلقاً من السحب من احتياطات العملات الأجنبية المطلوبة لجهود الحرب، أمّنت ريفنشتال مبالغ كبيرة بالبيزيتا والليرللتصوير في إسبانيا وإيطاليا. وكانت مساعدة هتلر، مارتين بورمان، تضمن لها الحصول على ما تريد[4]. وفي أواخر 1944 وبدايات 1945، اقتصر عملها على التصوير في بلدة كيتسبوهل النمساوية، لكنّها استنفرت كلّ مواردها في «توظيف مجموعة كاملة من أفراد طواقمها

1- BAB, R55/1231: 'Betr.: Besuch von Kino- und Theaterveranstaltungen durch ausländische Arbeitskräfte'، 16 يونيو 1944.

2- راجع مثلاً BAB, R55/21333: Reichspropagandaamt Mark Brandenburg to RMVP، 7 يونيو 1944.

3- BAB, R109 II/14: Leiter F/Reichsfilmintendant to Herrn Staatssekretär، 8 ديسمبر 1944.

4- راجع المراسلة بين بورمان وفانك وهانس هينريك لامرز وريفنشتال في BAB, R43 II/8106.

السابقة وأصدقائها» كي يأتوا ويُساعدوها على إنهاء الفيلم[1]. ولم يتمّ عرضه الأوّل إلّا في العام 1954.

في حين أنّ الإنتاج السينمائي تباطأ عموماً، فإنّ الأفلام الجديدة للدعاية السياسية لم تتوقّف. في أغسطس وسبتمبر 1944، أشرف المكتب المركزي «لتنظيم المسألة اليهودية» على إنتاج فيلم وثائقي يخدع الصليب الأحمر بتصوير جيتو تيريزين ومعسكر الاعتقال فيها كمكان يحلو العيش فيه. وتعرّض المقيمون اليهود في المعسكر الذين أُجبروا على المشاركة في الفيلم، مثل المخرج كورت جيرّون، للقتل على يد النازيين بعد إتمام الفيلم (لم يُعرض قطّ على الجمهور العريض)، بينما عُرضت مقتطفات منه في الأفلام الإخبارية الأسبوعية لإظهار التناقض بين حياة اليهود المفترضة في تيريزين والمعاناة التي كان يعيشها الجنود على الجبهة[2]. بعد الحرب أطلق الناجون من الجيتو على الفيلم العنوان الساخر «الفوهرر يُقدّم بلدة لليهود»[3]. في خريف 1944، فكّر الموالي الدائم فايت هارلان في نقل «تاجر البندقية» لشكسبير إلى السينما. كتب كورت فروفاين، مستشار أفلام الرايخ، إلى جوبلز يقول إنّ «القيمة الدعائية لمادّة الفيلم واضحة»[4]. حتّى في تلك المرحلة المتأخّرة من الحرب، بل بالتحديد لهذا السبب، كان اليهود كبش فداء، بينما كان الألمان يُصوّرون كضحايا. عام 1943، اقترح مكتب وزارة الخارجية الألمانية إعداد فيلم وثائقي عن «إرهاب القصف الإنكليزي-الأمريكي». حمل الفيلم عنوان

1- يورجن تريمبورن، Leni Riefenstahl: A Life (New York, 2008), p. 202.

2- لايسر، 'Deutschland Erwache', p. 83.

3- لموادّ متعلّقة بالفيلم، راجع مكتبة فيينا Wiener Library 1621/1, 1621/2, 1621/3, 162/4.

4- يشير فروفاين إلى «مشروع هارلان» لوضع فيلم عن «تاجر البندقية». راجع BAB, R109 II/14: Frowein to Goebbels، 12 أكتوبر 1944. كدليل على أنّ هارلان عزم نهائياً على إعداد هذا الفيلم، راجع موادّ BAB, R109 II/50، مثلاً Harlan to Reichsfilmkammer (Müller-Goerne)، 28 أكتوبر 1944. راجع أيضاً LAB, E Rep. 400 31, Nr. 6.

«الويل للمذنب» وأُنتج بطلب من قيادة دعاية الرايخ، ليُنجز بعد تغييرات متكرّرة في ديسمبر 1944، وكان القصد أن يُعرض في الخارج، مثل فيلم تيريزين، وذلك بهدف إظهار أنّ «رجال عصابات الجوّ» الحقيقيين كانوا الحلفاء، لا القوّات الألمانية، الذين كانوا بقصفهم صواريخ V2، يردّون على العنف الموجّه ضدّ الشعب الألماني[1]. كذلك كان فيلما تيريزين وقصف الحلفاء بمثابة دفاع ذاتي معنوي مع تزايد احتمالات الهزيمة واقتراب الحكم ضدّ ألمانيا بعد الحرب. في الأشهر الأخيرة من الحرب، عُهد إلى وولفجانج ليبناينر بإخراج «وتستمرّ الحياة»، وهو فيلم روائي من بطولة ممثّلين من قائمتَيْ الفوهرر و«الموهوبين إلهياً» مثل هينريك جورج وفيكتور دي كوفا. ويتناول الفيلم صمود أهل برلين تحت تأثير غارات قصف الحلفاء عام 1943، ولكن لم ينتهِ العمل منه قطّ[2].

في أواخر 1944 وبدايات 1945، حفلت الصحف النازية بتقارير عن غارات تقصف الحلفاء، أشير إليها باسم «إرهاب الجوّ». ووُصف قصف مدينة دريسدن بأنّه «انتهاك»، بينما اختُصرت معاملة السوفيات الألمان في الشرق بالعنوان العريض في صحيفة فولكيشر بيوباختر «قتل، نهب، استباحة، حرق»[3]. وبالطبع ما كان يُمكن أن تُقرّ الصحافة النازية بأنّ القومية الاشتراكية ربّما كانت السبب وراء تلك المعاملة. حاول جوبلز وهتلر إقناع الجمهور بأنّ دمار الرايخ الألماني على يد أعدائه كان، كما عبّر هتلر في كلمته لرأس السنة 1945، فعل «انتهاك ثقافي»: بالنسبة إلى هتلر، كانت الثقافة الألمانية كلّ ما وقف حاجزاً بين الغرب ونجاسة سيطرة العالم

1- BAB, R109 II/15: Leiter F, Reichsfilmintendant to Goebbels، 12 ديسمبر 1944.

2- راجع هانس-كريستوف بلومنبرج، Das Leben geht weiter. Der letzte Film des Dritten Reichs (Berlin, 1993). راجع أيضاً موادّ BAB, R109 II/53.

3- 'Morden, Plündern, Schänden, Sengen', Völkischer Beobachter، 8 مارس 1945.

اليهودي-البولشفي[1]. علماً بأنّ السينما كانت القطاع الثقافي الوحيد الذي بقي عاملاً في تلك المرحلة، ولو بصعوبة، أصبحت استمراريتها بالنسبة إلى النازيين رمزاً لمقاومة الثقافة الألمانية ضدّ فتك الحلفاء. لقد قامت ملحمة فايت هارلان التاريخية «كولبرج» (1945)، آخر فيلم نازي وصل إلى شاشات السينما، بتلخيص الثقافة كمقاومة لأنّها كانت فعلاً عن المقاومة. في الفيلم، تُكافح بلدة كولبرج في مقاطعة بوميرانيا ضدّ نابوليون بفضل صمود دفاع المواطنين بقيادة القائد العسكري غنايسناو. منذ التخطيط للفيلم عام 1943، كانت النيّة أن تكون المقاومة رسالته. وفي رسالة إلى هارلان في يونيو 1943، كتب جوبلز يقول إنّه يريد من الفيلم أن يُظهر أنّه «بإمكان الشعب المتّحد في الوطن وعلى الجبهة أن ينتصر على أيّ عدوّ»[2]. وبحلول 1945، عند عرض «كولبرج» الأوّل، كان الفيلم قد أصبح عن الصمود حتّى النهاية، والتصدّي لمصاعب يبدو قهرها مستحيلاً. عندما كان الجيش الألماني يواجه الهزيمة، شكّلت الثقافة قدوة. لم يُنظّم عرض «كولبرج» الأوّل في برلين وحسب، بل في الوقت نفسه في بلدة لا روشيل الفرنسية المحتلّة من قبل الألمان، والتي باتت، مثل كولبرج في فيلم هارلان، قلعة معزولة[3]. لقد نُقلت نسخة من الفيلم إلى لا روشيل جوّاً كأنّما في مهمّة سرّية. كان المطلوب أن يرى الألمان في برلين وفي لا روشيل في الفيلم ما يُمكن حدوثه عندما تعمل الجبهة داخل الوطن وجبهة المعركة مع بعضهما[4].

1- 'Neujahrsaufruf des Führers an das deutsche Volk: Wir werden den Sieg erzwingen!', Völkischer Beobachter، 2 يناير 1945.

2- استعيدت الرسالة في مؤلّف فايت هارلان، Im Schatten meiner Filme (Gütersloh, 1966), p. 183. راجع أيضاً Haus-, Hof- und Staatsarchiv Vienna, AT-OeStA/ HHStA HA Burg SR 11-30: Goebbels to Harlan، 1 يونيو 1943.

3- لسرد جيّد عن تاريخ «كولبرج» ونشره، راجع رولف جيزن، Nazi Propaganda Films: A History and Filmography (Jefferson, NC, 2003), pp. 163 84؛ ومولر، Der Filmminister, pp. 295 99, 309 12.

4- راجع 'Funkspruch Dr. Goebbels' an den Festungskommandanten', Völkischer Beobachter، 1 فبراير 1945.

بعد الحرب، زعم فايت هارلان أنّ «أمراً» صدر عن هتلر شخصياً قضى بإنجاز فيلم «كولبرج»[1]. لكن مراقب أفلام الرايخ السابق فريتز هيبلر شهد بأنّ «أمر هتلر» كان في الحقيقة اختراعاً لوضع هارلان تحت الضغط[2]. لا شكّ في أنّ جوبلز فعل ما بوسعه لربط الفيلم بهتلر. جرى عرضه أوّلاً في 30 يناير 1945، بمناسبة الذكرى السنوية لاستلام النازيين السلطة عام 1933. ذلك المساء، دعا هتلر في خطابه عبر الإذاعة «كافّة أفراد الشعب الألماني» كي يُسلّحوا أنفسهم «بروح مقاومة أكبر وأكثر صلابة أيضاً». عبّر بكلّ وضوح أنّه يتوقّع من كلّ شخص -بمن فيهم سكّان البلدات والمزارعين، وحتّى المريض والضعيف- أن يؤدّي دوره في الكفاح. وحتّى في أثناء احتفاله بنجاته من انفجار 20 يوليو 1944 كإشارة لحماية إلهية، ندّد بالجبناء وعديمي الشخصية الذين «طعنوا الأمّة في الظهر»[3]. تلك الرسائل، عن الحاجة إلى استنفار عامّ للألمان والاحتراس من المتهرّبين والمخرّبين، تردّد صداها، وبصوت عالٍ، في فيلم «كولبرج».

لقد ظهر في «كولبرج» ممثّلون عديدون من الذين ذكرناهم في هذا الفصل: هينريك جورج، بول فيجينير، كريستينا سودرباوم، أوتو فيرنيكه، وبول بيلت على سبيل المثال. بقي الممثّلون يقدّمون خدماتهم لهتلر حتّى النهاية. وهم ساعدوا، من خلال أفلام الدعاية الروائية، على الحفاظ على الإيمان بقوّة ألمانيا العسكرية، في ظل خطر «البولشفية اليهودية»، وقدرة العبقرية التي لا تُقهر. كانت المشكلة في «كولبرج»، على الرغم من كلّ

1- هارلان، Im Schatten meiner Filme, p. 183.

2- SAH, Bestandsnummer 213 11, Signatur Staatsanwaltschaft Hamburg - Strafsachen 21249/50 Band 4.2: Testimony of Fritz Hippler، 27 أبريل 1948.

3- ماكس دوماروس، Hitler: Reden 1932 bis 1945, Band IV: 1941-1945 (Wiesbaden, 1973), pp. 2194-98.

ما طبّل له جوبلز من كونه «توثيقاً لثبات لا يلين لدى الشعب الألماني»[1]، أنّ واقع الانهيار الألماني الشامل ما برح ينقض رسالة الفيلم على نحو كبير. زعم هارلان بعد الحرب أنّ هتلر كان قد أصرّ على تصوير نابوليون إيجابياً في الفيلم[2]. عام 1943، عندما بدأ العمل على الفيلم، ربّما كان هتلر لا يزال يعتقد أنّه قادر على إنجاز ما أنجزه نابوليون. وكان القصد من مشهد نابوليون واقفاً عند قبر فريدريك العظيم التذكير بانحناءة هتلر أمام قبر فريدريك نفسه في مارس 1933. ولكن بحلول أواخر يناير 1945، كان من الواضح أنّه سيفشل: لقد اجتاز السوفيات الحدود مع الرايخ الألماني، واقتربوا كثيراً من برلين. مع فيلم «كولبرج»، وصلت السينما الألمانية إلى نقطة الذروة. لقد توهّم جوبلز أنّها قادرة على تغيير نتيجة الحرب. ولكن في الوقت نفسه، ولأنّ الهزيمة بدت الآن حتمية، عرض «كولبرج» الازدواجية الجوفاء للدعاية السياسية النازية بصورة أكثر حدّة من أيّ فيلم دعائي قبله.

1- 'Funkspruch Dr. Goebbels' an den Festungskommandanten'.

2- هارلان، Im Schatten meiner Filme, p. 182.



خاتمة

في 21 يونيو 1938، أمضى هتلر أمسيته، كعادته في فترة ما قبل الحرب، في مشاهدة أحد الأفلام: فيلم من كلاسيكيات الثنائي لوريل وهاردي، «الآنسة السويسرية». كما رأينا في الفصل الافتتاحي لهذا الكتاب، استمتع هتلر بالفيلم على الرغم من كون بطلته يهودية (غريت ناتسلر)[1]. في وقت لاحق من ذلك المساء، الساعة العاشرة، كان هتلر حاضراً في حفلة خاصّة للاحتفال بالانقلاب الصيفي[2]. كان النازيون في عهد الرايخ الثالث يُشجّعون الترحيب بالانقلاب الصيفي والانقلاب الشتائي محاولين إعادة إحياء التقاليد الجرمانية. انتقل هتلر بسهولة من الاستمتاع بمُنتج هوليوودي بلمسة «يهودية» إلى الاحتفال بطقس نازي. في 30 يونيو، بدأ مشاهدة فيلم الغموض «جامبيني الكبير» (1937) والكوميديا الرومانسية «الزوجة الثامنة للملك ذي اللحية الزرقاء» (1938). لم يُكمل العرضين ولكن من الغريب أنّه بدأهما أصلاً وهما من إخراج اليهوديين فيدور ولوبيتش على التوالي. جلس هتلر تلك الليلة يكتب بياناً طويلاً عن بناء القلاع[3]. هكذا نرى كيف كان هتلر قادراً كمشاهد خاصّ على نسيان مبادئه وأيديولوجيته قليلاً، ليعود إليها بعد ساعات قليلة. طبعاً لم يكن

1- كانت سلطات الرقابة النازية قد حظرت فيلم «الآنسة السويسرية» بحجّة أنّه كان «فنّياً دون المستوى». راجع ماركوس شبيكر، Hollywood unterm Hakenkreuz: Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich (Trier, 1999), p. 232.

2- BAB, NS10/125: لمحة عن نشاطات هتلر في 21 يونيو 1938.

3- ماكس دوماروس، Hitler: Reden 1932 bis 1945, Band 2 (Wiesbaden, 1973), p. 875.

ذلك النسيان ضرورياً مع كلّ الأفلام، وكان هتلر يستمتع أيضاً وبالقدر ذاته بأفلام البروباجندا النازية. ما يجعل ذلك التناقض في شخصيته أكثر إثارة للعجب. لم تخضع متعة هتلر الشخصية دائماً للمبادئ التي كانت تحكم سياساته الشخصية والعامّة. لم يكن في جلساته الخاصّة يتردّد في الاستمتاع بالترفيه الرخيص، ومن ضمنه الكوميديا وما شاكلها.

إلّا أنّ هتلر حرص على أن تكون الصورة الرسمية لما يُشاهد من أفلام هي حضوره أفلاماً نازية مهيبة. في المشهد العامّ، أخذ هتلر الأفلام على محمل الجدّ كأداة مهمّة للدعاية السياسية، إذ نسب إلى الأفلام والشرائط الإخبارية قدرةً على الإقناع سواء أكانت تحتفي بالنازية، أم تُروّج لمعاداة البولشفية، أم لتحسين النسل، أم لمعاداة السامية، أم للحملات العسكرية النازية؛ وقد قال لريفنشتال في العام 1940 إنّ «بإمكان الأفلام أن تُغيّر العالم»[1]. لقد تخيّل للأفلام قدرات تعمل حتّى إلى ما بعد حاضرها. وقلّما أعطى هتلر لموضوع الأفلام بعداً فلسفياً، لكن كان عندما يُنظّر، يستنبط رؤىً كبيرةً. ذكر مثلاً في معرض الحديث نفسه مع ريفنشتال أنّه «سيكون من الجميل لو كان في استطاعتنا اليوم أن نُشاهد أفلاماً من الماضي، عن فريدريك العظيم ونابوليون والأحداث التاريخية التي شهدها العالم القديم»[2]. عنى هتلر بكلامه أفلاماً حبّذا لو أمكن تصويرها في تلك الحقبة القديمة، عن فريدريك العظيم مثلاً. هكذا طلب من ريفنشتال أن تتّصل بمعهد كايسر فيلهلم في برلين وتُناقش معهم إمكانية إنتاج مادّة للأفلام «مصنوعة من أرقى أنواع المعادن» قادرة على مقاومة عوامل الزمن لتصمد قروناً طويلة: «فقط تخيّلي لو أنّ الناس بعد ألف سنة قادرون أن يروا ما نعيشه نحن اليوم»[3]. كان هتلر بذلك ينظر إلى الحاضر كأنّه التاريخ، والأفلام كتسجيلات عن وجوده تصمد أمام مرور الوقت. في العام 1943، أعدّ حزب العمّال القوميين الاشتراكيين العدّة

1- ليني ريفنشتال، Memoiren (Cologne, 2000), p. 367.

2- ريفنشتال، Riefenstahl, Memoiren, p. 367.

3- ريفنشتال، Riefenstahl, Memoiren, p. 367.

لصنع فيلم وثائقي عن مسيرة هتلر كسياسي، ابتداءً من الحرب العالمية الأولى حتّى الثانية. حمل المشروع العنوان المؤقّت «لكنّي قرّرت أن أصبح سياسياً»، إلّا أنّه لم يرَ النور، ولا نعرف على وجه الدقّة ماذا كان دور هتلر في إعداده[1]. وكانت وزارة الدعاية قبل ذلك، في العام 1942، فكّرت في تصوير القادة النازيين لتصميم «أرشيف شخصيات». وكذلك بقيت هذه الفكرة مجرّد فكرة. مع ذلك، يعكس كلّ من هذين المشروعين السينمائيين شيئاً من نظرة هتلر إلى الأفلام كمرجع للمستقبل، وليس للحاضر وحسب[2].

يرى هتلر أنّ طول عمر الفيلم يجب أن يكون متناسباً مع حجمه، وشكا في «حديث الطاولة» يوم 20 أغسطس 1942[3]، من كون أفلام ترينكر متآكلة بسبب حضور الكاثوليكية فيها؛ وفي 20 مايو 1942، فيما رحّب هتلر بفكرة جوبلز إنتاج فيلم عن لولا مونتيز (عشيقة ملك بافاريا لودفيج الأوّل)، فقد ركّز على ضرورة تصويرها كشخص «مناهض للكنيسة الكاثوليكية»[4]. مع ذلك تقول ريفنشتال إنّ هتلر هلّل لفكرة فيلم عن تاريخ الكنيسة الكاثوليكية[5]. بغضّ النظر عن عدم إعجابه بالكنيسة الكاثوليكية، فقد أبهره تاريخها الطويل والغنيّ والقوي؛ لقد أدهشته القصص التاريخية الكثيفة والإمبراطوريات الكبيرة من أي نوع كانت. في 4 فبراير 1942، صرّح هتلر بأنّ على عاتق السينما الألمانية «مهمّة هائلة»، وهي تصوير تاريخ الأباطرة الألمان: «لقد حكموا العالم طوال 500 سنة»[6]. كانت توقّعات هتلر من السينما، والرسم والنحت بالقدر

1- يمكن إيجاد السيناريو في BAB, R1/92: 'Film der NSDAP: 'Ich aber beschloss, Politiker zu werden»، بتاريخ 1943.

2- راجع BAB, NS18/1235: 'Betrifft: Archiv der Persönlichkeiten'.

3- فرنر يوكمان، ed., Adolf Hitler: Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944: Die Aufzeichnungen Heinrich Heims (Hamburg, 1980), p. 355.

4- هنري بيكر، Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier (Munich, 2003), p. 480.

5- ريفنشتال، Memoiren, p. 367.

6- يوكمان، Adolf Hitler, p. 265.

ذاته من البطولية، لكنّه كان يُريد من السينما تلك الرؤى التاريخية للقوّة الإمبريالية. وإذا كان في أحيانٍ عبّر عن خيبته من الأفلام الألمانية المنتَجة في فترة الرايخ الثالث، على الرغم من استمتاعه بها في جلساته الخاصّة، وعلى الرغم من إعلان دعمه أفلاماً معيّنة، فربّما لأنّها لم تُنتج قطّ رؤىً مثل تلك، على الأقلّ بالمستوى الذي كان يطمح إليه. إذا كان أيّ مخرج أو مخرجة اعتقد بينه وبين نفسه أنّه قادر على تناول التاريخ الإمبراطوري العظيم، ليرافقه بذروته حتّى القومية الاشتراكية، فهذه نقطة قابلة للجدل. طبعاً كان هتلر، بفضل ريفنشتال، قادراً على الاستمتاع باحتفال بصري لمكانته «الإمبراطورية» الخاصّة، حتّى قبل نشوب الحرب العالمية الثانية. لقد رفعه فيلماها عن تجمّعات الحزب إلى رتبة عليا كمحفّز للحياة الوطنية، وكموجّه للحشود.

في جميع الأحوال، تتناقض تصريحات هتلر القليلة والمتعالية حول الأفلام مع البراغماتية والتكتيك اللذين ميّزا أكثر الأحيان تدخّلاته في الإنتاجات السينمائية. عندما شاهد هتلر «انتصار في الغرب» في ديسمبر 1940، لاحظ كورت هِس «حكم هتلر البارد» وهو يُقيّم آثار الفيلم الممكنة على المشاهدين[1]. لقد قدّم هذا الكتاب أمثلة عديدة عن جوابه الاستراتيجي على الأفلام الفردية. كان يُقرّر حظر فيلم معيّن على أساس المفعول الذي يمكن أن يتركه لدى المشاهدين أو الحكومات الأجنبية، واستخدم الأفلام لتبرير سياسات عرقية وعسكرية - كما في «في المعركة ضدّ عدوّ العالم» عندما استخدمه ليُغطّي على كشف سرّ من الأسرار العسكرية. وإذا سبّب فيلم ما الإزعاج، كان يمكن أن يدعه يُسبّب الإزعاج كي يوقف الشاكين عند حدّهم. في فترة الحرب، استخدم فيلم «انتصار في الغرب» كذريعة كي يُكثّف التدريب الأيديولوجي في صفوف الجيش، واستخدم آخر ليُلقي درساً على جنرالاته حول السلوك الذي يتوقّعه منهم

1- كورت هس، Der Geist von Potsdam (Mainz, 1967), p. 184.

(الملك العظيم). وتكشف تدخّلاته في إعداد الأفلام الإخبارية، وهي للأسف تدخّلات غير موثّقة بما فيه الكفاية، حوافز تكتيكية مشابهة، مع أنّه عندما بدأ هتلر يطلب مقاطع مصوّرة عن نجاحات ألمانية لم يعد جوبلز قادراً على تأمينها، اختلطت التمنّيات وإيهام الذات بالخوف من أن يفقد المشاهدون إيمانهم بمجهود الحرب. ويدفعنا تكرار مشاهدة هتلر فيلم فانك عن الجدار الأطلسي في العام 1943 إلى التساؤل عمّا إذا كان ينسى نفسه سارحاً في صور بدت وكأنّ لها قدسيّتها. أظهر هذا الكتاب أيضاً أنّ هتلر كان يرى في الأفلام وسيلة أخرى لإقناع الألمان بأنّ النازية هي للدفاع عن النفس: هكذا كان تبرير العدائية في أفلام مثل «ضحايا الماضي»، «في المعركة ضدّ عدوّ العالم»، «حملة في بولندا»، «اليهودي الخالد»، وحتّى في فيلم ريفنشتال «انتصار الإرادة» الذي يبرّر عملية تطهير فرق الاس آ. يميّز المنطق ذاته الكثير من الأفلام الإخبارية في فترة الحرب. في أثناء تصوير فيلم «الجدار الأطلسي»، أصبحت مسألة الدفاع الشغل الشاغل لدى هتلر - دفاع أصبح ضرورياً بسبب الاعتداء نفسه الذي كان قد أطلقه باسم الدفاع تحديداً. كان الجدار الأطلسي حلماً كاذباً، وكذلك فكرة أنّ فيلماً عنه يمكنه أن يقوّي إرادة الألمان لمقاومة سطوة الحلفاء. لكن فيما يُحتمل أنّ بعض مشاريع هتلر السينمائية وهمية، فإنّ مشاريع أخرى كانت على العكس: «انتصار الإرادة»، مثلاً، كان نتيجة وعي محنّك بقدرة السينما على ترسيخ الانطباع بالنفوذ النازي، وقد تمّ بالفعل نشر الفيلم على هذا الأساس.

من دوافع تأليف هذا الكتاب التصدّي لمنحى لا يزال مستمراً: لقد واجهت ألمانيا ماضيها كما لم يفعل بلد آخر. وكما يظهر من المراجع التي أفادتنا في بحثنا، تمّ مرّات كثيرة تناول علاقة صناعة السينما الألمانية بالقومية الاشتراكية، أيضاً. غير أنّ المعتقد السائد هو أنّ السينما في الفترة النازية كانت للترفيه الخفيف ليس إلّا. وما زالت الأفلام المنتجة بين 1933- 1945 تُعرض بانتظام على التلفزيون وتتوفّر بسهولة على الإنترنت.

ويُذكر الممثّلون الذين شاركوا في تلك الأفلام كضحايا أو كمعارضين للنازية. بعد اجتيازهم عملية تطهير النازية بسهولة غالبة، سرعان ما عادوا وتابعوا مسيرتهم المهنية على الشاشة. طبعاً تلقّت ريفنشتال وفايت هارلان، اللذان ذاع صيتهما كمخرجين لأفلام البروباجندا النازية، الكثير من الانتقاد في فترة ما بعد الحرب وحظيا بانتباه كبير. في العام 1949، اتُّهم فايت هارلان مخرج «اليهودي سوس» بالمساعدة والتحريض على جرائم ضدّ الإنسانية. لكنّ هيئة المحلّفين في محكمة هامبورج الإقليمية أقرّت بأنّه غير مذنب[1]. وعلى الرغم من النقض البريطاني للحكم، لم يُغيّر استئناف المحاكمة شيئاً. وجاء تبرير تبرئة هارلان على أساس أنّه عمل تحت الإكراه ولا يمكن اعتباره مسؤولاً عن محتوى الفيلم. وكانت تلك أيضاً في جوهرها الذرائع نفسها التي قُدّمت لريفنشتال بالنسبة إلى أفلامها عن تجمّعات الحزب النازي. حتّى في الأفلام الألمانية الحديثة التي تبحث في سلوك الممثّلين في عهد الرايخ الثالث، يمكن ملاحظة الميل إلى إعفائهم من الذنب. نجد مثلاً أنّ فيلم أوسكار روهلر من العام 2010 «اليهودي سوس: نهضته وانهياره» يهتمّ أكثر بتصوير فرديناند ماريان، الممثّل الذي أدّى دور اليهودي سوس في فيلم هارلان عام 1940، كصديق للساميين وضحية للإكراه النازي أكثر من حقيقة المعاداة المنفّرة للسامية في ذلك الفيلم. ويُصوّر فيلم يواكيم لانج الوثائقي من العام 2013 فيلم «جورج» الممثّل هينريك جورج منتقداً ولكن أيضاً متعاطفاً، ويغفل نوعاً ما عن ذكر دور الدوق الذي أدّاه في «اليهودي سوس».

إذاً سرعان ما نسي الناس بعد الحرب العالمية الثانية أنّ هتلر كان يقف في قلب العالم الذي تحرّك فيه «كلّ» الممثّلين والمخرجين في عهد الرايخ الثالث. ذلك مع أنّ أولئك الممثّلين والمخرجين، أو أكثرهم في جميع الأحوال، عرفوا ولعه واهتمامه بسينما الرايخ الثالث. وربّما عرفوا أنّ

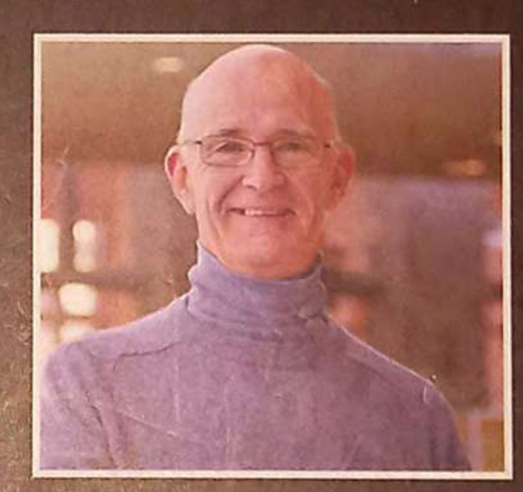
1- للاطّلاع على الحكم، راجع BAB, R109 I/1564: 'Filmpress: Der Text des Gerichtsurteils über Veit Harlan'، 22 يوليو 1950.

النظام الذي اتّبعه في مشاهدة الأفلام مساءً، في زمن السلم، منحه الترفيه الذي كان يحتاج إليه قبل غوصه في هموم السياسة في اليوم التالي. عرفوا أيضاً أنّ التمثيل في الرايخ الثالث كان ينطوي على المشاركة في أفلام دعاية لمعتقدات هتلر وسياساته، وفي أفلام ترفيهية لتوفير الراحة من ضغوط الحياة السياسية في ألمانيا النازية. كان الرابط بين معتقدات هتلر وعدد من أفلام الفترة النازية واضحاً للعيان. وكان من الواضح كذلك أنّ الأفلام المناهضة للبولشفيين، والبريطانيين، وأفلام الحرب بصورة عامّة، بغضّ النظر عن مدى فعاليتها أو مستواها، خدمت طروحاته. كان تدخّل هتلر في أفلام معيّنة معروفاً للبعض فقط، وتناولت الصحف ذلك التدخّل بالنسبة إلى أفلام أخرى. وحتّى يومنا هذا، على الرغم من كتب ومقالات نقدية بهذا الشأن، لم تواجه ألمانيا يوماً بجدّية واقع أنّ صناعة السينما الألمانية ككلّ روّجت لهتلر بطريقة أو بأخرى.

اختصارات

Bundesarchiv Berlin	BAB
Bundesarchiv Freiburg	BAF
Bundesarchiv Filmarchiv	BA FA
Bundesarchiv Koblenz	BAK
Goebbels, Joseph. Die Tagebücher von Joseph Goebbels Online, edited by Elke Fröhlich (Berlin, 2012), online at http://www.degruyter.com/view/db/tjgo	GTB
Institut für Zeitgeschichte, München	IfZ
Landesarchiv Berlin	LAB
Landesarchiv Nordrhein-Westfalen	LA NRW
Politisches Archiv, Auswärtiges Amt	PA AA
Staatsarchiv Freiburg	SAF
Staatsarchiv Hamburg	SAH

شكّل اهتمام هتلر بالفنون في كثير من نواحيها موضوعاً للتوثيق الشامل؛ إذ نجد مثلاً الدراسات حول الكتب التي قرأها هتلر وحول اهتمامه بالهندسة المعمارية، وحول شغفه بمؤلّفات فاجنر الأوبرالية. كما قرأنا عن تدخّله في المعارض الفنيّة الألمانية الكبيرة بين العامين ١٩٣٧ و١٩٤٤. ونعرف أيضاً ذوقه الشخصي في الفنون معرفة وافية. كذلك ظهرت أبحاث متخصّصة في هندسة ديكورات الأماكن التي أقام فيها هتلر. غير أنّه ليس هناك الكثير من المعلومات حول اهتمام هتلر بالأفلام السينمائية. يُمكن مثلاً تكوين فكرة نموذجية عن ذلك الاهتمام عبر دراسة كلاسيكية



وضعها فريدريك سبوتس عن موقف هتلر من الفنون بصورة عامّة، يُعلمنا فيها أنّه بينما كان هتلر يستمتع بمشاهدة الأفلام، لم يكن يهتمّ بالسينما كفنّ وأنّه «ترك لجوزف جوبلز أمر استخدام السينما لأهداف الدعاية السياسية»، نقطة ظهرت بشكل غير مباشر في دراسات عديدة عن السينما في الرايخ الثالث. وقد أفرد الباحثون حيّزاً مهمّاً للدور الحاسم الذي أدّاه «وزير الأفلام والدعاية» جوزف جوبلز، ووزارة الدعاية السياسية بصورة عامّة أكثر في توجيه مسار صناعة الأفلام النازية. في هذا الإطار، غالباً ما يُشار إلى مشاهدة هتلر الأفلام، وتوقّعاته منها، ورقابته عليها. كذلك نُشرت نصوص مهمّة عن صناعة الأفلام الأمريكية وردود فعلها تجاه النازية، وكلّها تُعرّج على اهتمام هتلر بالأفلام. غير أنّ الانطباع الذي يتكوّن لدى المرء من أغلب الكتب المهتمّة بصناعة الأفلام في الرايخ الثالث هو أنّه لا يوجد الكثير كي نتعلّمه عبر التفحّص عن قرب في تدخّل هتلر. أمّا هذا الكتاب فيُظهر بالعكس أنّه يُمكن في الواقع لهذا التمعّن أن يُعلّمنا الكثير.


ISBN 978-9933-9262-4-3